الكتاب الأول

غواية النص..
وقراءة اللعب

سيد عبد الله

نقد

(دراسة لإستراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف)

المجلس الأعلى للثقافة

غواية النص .. وقراءة اللعب

سيد عبد الله

الكتاب الأول

- ٧٧ -

غواية النص .. وقراءة اللعب

(دراسة لاستراتيجية الغياب فى شعر سعدى يوسف)

نقد

سيد عبد الله

المجلس الأعلى للثقافة
٢٠٠٥

إهداء

إلى فريال غزول

وفيض أستاذيتها الذي يغمرني

وإلى ولديّ

أدهم وسمر

" ثم إنا وإن كنا في زمانٍ على ما هو عليه من إحالة الأمور عن جهاتها ، وتحويل الأشياء عن حالاتها ، ونقل النفوس عن طباعها ، وقلب الخلائق المحمودة إلى أضدادها ، ودهرٍ ليس للفضل وأهله لديه إلا الشر صِرفًا والغيظ بحتًا ، وإلا ما يُدهش عقولهم ويسلبهم معقولهم ، حتى صار أعجز الناس رأيًا عند الجميع ، من كانت له همّة في أن يستفيد علماً ، أو يزدادَ فهماً ، أو يكتسب فضلاً ، أو يجعل له ذلك بحالٍ شغلاً ، فإن الإلف من طباع الكريم . وإذا كان من حق الصديق عليك ، ولا سيما إذا تقادمت صحبته وصحّت صداقته ، أن لا تجفوه بأن تنكبكَ الأيامُ ، وتضجركَ النوائبُ ، وتحرجكَ محنُ الزمان ، فتتناساه جملةً ، وتطويه طيّاً ، فالعلم الذى هو صديق لا يحول عن العهد ، ولا يدغل فى الودّ ، وصاحبٌ لا يصحّ عليه النكثُ والغدرُ ، ولا تُظن به الخيانة والمكر = أولى منك بذلك وأجدر وحقه عليك أكبر " .

عبد القاهر الجرجانى

تصدير

إننا هنا بصدد دراسة جادة ومتميزة على كل مستوى : على المستوى النظرى والمستوى التطبيقى ، إنها دراسة تستحق التقدير ، لا لكونها مفيدة فحسب ولكن لكونها ممتعة أيضًا .

أصارحكم بأنى أخاف على الشعر من النقاد ، وبشكل خاص من الأكاديميين ؛ أخاف من الدراسات الأكاديمية حول الظاهرة الشعرية لأنها كثيراً ما تخترق القصيدة ، لكنها تقتلها أيضًا . كثيراً ما تقوم هذه الدراسة النقدية بتشريح القصيدة كما تشرح الجثة ، وقلما نجد فى الدراسات الأكاديمية مقاربة للقصيدة باعتبارها كيانًا حيًا علينا أن نحافظ على ديناميكيته وحيويته عند دراسة النص الشعرى والإحاطة بتضاريسه ، لكن هذه المخاوف لم يتحقق أى منها عندما قرأت دراسة سيد عبد الله ؛ بالعكس ، ازداد رونق قصائد سعدى التى قام سيد عبدالله بتحليلها ، تفتحت بكل بهائها ، تم توصيفها والكشف عن خباياها دون التفريط بأسرارها وحميميتها .

أصارحكم أيضًا أننى أتخوف من قراءة المقدمات النظرية فى الدراسات الأكاديمية ، فكثيراً ما يجتر الباحثون ما قاله النقاد ويعيدون فى مهادهم النظرى مواقف معروفة وزوايا نظر متداولة فى الأوساط الأكاديمية ، كنت أستعد لهذه الضريبة النظرية التى لابد من دفعها قبل أن ندخل فى قراءة الشعر ذاته ، لأفاجأ مفاجأة سارة بتقديم مختلف ،

لقد اختار سيد عبد الله أن لا يكرر بل أن يميز : فقد تعامل مع المشهد النقدى باعتباره غابة ، فميز بين الأصول والفروع ، بين مختلف الأصناف والأنواع من أشجار وشجيرات ، بين تقاطعها وتشابكها . وأهم من كل هذا ربط بين هذا المشهد النقدى بتياراته الفرويدية والماركسية والنيتشوية ، وبتياراته البنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية بما يتراسل معه من تراثنا وحاضرنا العربى .

فأشار على سبيل المثال إلى عبد القاهر الجرجانى ، كما أشار إلى نخبة من النقاد المصريين والعرب العاصرين .

انحاز سيد عبد الله كثيراً إلى من تعامل مع مصطلح «الغياب» لأن هذا موضوعه بالتحديد ، وقام بتفصيل المفاهيم المرتبطة بالغياب دون أن ينخرط فى تيار ما أو يتحزب لناقد ما ، الجانب النموذجى فى هذه الدراسة هو التشبع بالتيارات الغربية دون التبعية لها ، والاغتراف من ورائها دون الالتزام بنتائجها .

ومن هنا يمكن أن نفسر متعة قراءة هذا العمل ، إنها ليست دراسة نمطية ، بل تستبطن الإبداع الشعرى وتجعلك تقرأ القصيدة بأبعادها المتوارية والخفية .

فريال جبورى غزول

أستاذ الأدب الإنجليزى والمقارن بالجامعة الأمريكية

تقديم

ما من شك فى أن أية دراسة يحدوها الطموح إلى تقديم قراءة لنص شعرى إنما تلقى بنفسها فى غمار المخاطرة والمغامرة ، وهذا بقدر وعيها بتبعات مقاربة النص الشعرى وما قد تخاطر به من أن تتهاوى فى مزالق التحليل الذى يفقد النص الشعرى ثراءه وديناميكيته ، أو بالأحرى يفقدها هى طموحها وقدرتها على النهوض بتقديم ممارسة قرائية للنص الشعرى تؤهلها لأن تكون جديرة بمقاربة ذلك النص الشعرى فى ثرائه وحيويته . وقد كان هذا الهاجس - ولايزال - مسيطراً على الباحث من قبل هذه الدراسة ومن بعدها . فالسعى لتقديم قراءة نقدية للنص الشعرى ، بكل غناه الإبداعى والتشكيلى ، مهدد دائمًا بالسقوط فى شرك التحليل الإجرائى الجامد الذى لا يقدم إلا تشريحًا إجرائيًا تعسفيًا للنص الشعرى يحول فيه القصيدة إلى محض ركام من الكلمات يتخذ منه ذريعة يستظهر عليها الناقد أدواته أو يجرب فيها فرضياته النظرية ، بغض النظر عن ما إذا كان هذا الأداء يبقى للنص ما فيه من حيوية وغنى ومتعة إبداعية أو أنه يجهز على كل ذلك جميعه . لذا فقد كان الهاجس الملح على صاحب هذه الدراسة متمثلاً فى التساؤل عن إمكانية تقديم قراءة للنص الشعرى لا تطمح فقط إلى كشف مكامن الإبداع فيه ، وإنما إلى أن تقدم القراءة ذاتها متعة فى مقاربتها الخاصة للنص الشعرى توازى متعة ذلك النص نفسه .

وبديهي أن ما يدفع طموحًا كهذا للمواصلة أن يكون النص المقروء به من الطاقات الإبداعية الشعرية ما ينضح بالغنى والمتعة ، مثلما يتمثل في نص شاعر مثل سعدي يوسف . فتجربة الشاعر العراقي سعدي يوسف (١٩٣٠ -) ، كممارسة نصية ، بها من الثراء الإبداعي والبراعة الحرفية المتفردة ما يجعلها حافزاً مثيراً ومغويًا لممارسة نقدية (قرائية) تسعى لمقاربة واستكشاف عوالمها الإبداعية . وهي تجربة قادرة ، بالسمات التي تسمها ، على إغناء هذه الممارسة القرائية ، إذا امتلكت الأخبرة من الوعي النقدي ، والنصي قبله ، ما يؤهلها للمشاركة في تلك المقاربة .

ويمثل الإنجاز الشعري لسعدي يوسف أحد أهم روافد الشعرية العربية الحديثة ، كما أن تجربته وممارسته الإبداعية كانت لها فعالية بارزة في تشكيل ملامح حداثة الشعر العربي ؛ إلى الحد الذي جعل إنجازه الشعري أحد مقومات الوعي الشعري عند شعرائنا ، سواء من مجايليه أو من اللاحقين عليه . فبالتفاعل مع هذا الإنجاز وهذا الوعي تتشكل سمات تجاربهم الخاصة ، سواء بتمثله ، أو تطويره وتجاوزه ، أو حتى رفضه والسعي للانفلات من مداره .

ولم يكن لتجربة سعدي يوسف أن تمارس هذا التأثير والفعالية في التجربة الشعرية العربية إلا من خلال ما تتسم به من تفرد ومن عبقرية إبداعية متميزة ، ومن خلال ما تنطوي عليه من وعي شعري أصيل بالعملية الإبداعية ومن بحث وجهد دائبين لمزيد من تفعيل الممارسة

المبدعة لأدواته الشعرية . وهو ما جعل التجريب قرين تجربة سعدى يوسف الشعرية على امتداد تطورها ، وبإيقاع لا يزيده الزمن إلا تناميًا ، لا تراخيًا .

هذا التفرد في تجربة سعدى يوسف كممارسة نصية لا ينفصم بحال من الأحوال عن تفرد الرؤية الشعرية عند الشاعر ، بل لعله الدال على هذا التفرد . فالممارسة النصية عند الشاعر ، وتفعيل أدواته الإبداعية قرين رؤية شعرية للعالم تكسب ممارسته الإبداعية ، وتكتسب بها كذلك ، عمق تفردها . لذا فنحن لا نستطيع أن نتحدث عن رؤية ما عند الشاعر منفصلة عن ممارسته التشكيلية لإبداعه ، ولن نصل إلى وعى حقيقى بهذه الرؤية إلا من خلال الوعى باستراتيجيته النصية . وفى تصورنا ، فإن من أبرز مقومات هذه الاستراتيجية النصية عند سعدى : الغياب . فبالتأمل العميق فى نصوص سعدى يوسف الشعرية نجد القصيدة وكأنها تحرص على أن تبدو سطحية ولا تقدم من الطاقات الإبداعية الدلالية إلا ما تطرحه سطحيتها تلك .ولكن التأمل فى الكيفية التى تطرح بها القصيدة سطحيتها يبث فى المتلقى القلق والارتياب تجاه هذه السطحية أكثر مما يبث فيه الارتياح والتسليم بها . فحرص القصيدة نفسها على الإيهام بأنها لا تقدم أكثر من ظاهرها والكيفية التى تمارس بها ذلك تشكيليًا فى النص يحيلنا بذاته إلى أن النص مبنى بهذه الاستراتيجية النصية ليغيب دالاً نصيًا ما ، يمارس بغيابه فعالية نصية لم تكن لتتم إلا بتغييبه ، بما تستند إليه هذه الاستراتيجية النصية من رؤية شعرية يعد الغياب أحد مقوماتها الأصلية .

ليس الغياب – هنا – تيمة ، ولا هو مجرد تقنية نصية جزئية ، وإنما نستطيع أن نعتبره استراتيجية نصية متكاملة تستند إلى رؤية شعرية بعينها ، سنحاول استكشافها في الدراسة . ولا تمثل كل نصوص سعدى يوسف الشعرية ، بالطبع ، نماذج على استراتيجية الغياب . فثمة عاملان يحددان مدى تشكل الغياب فى نصوص تجربة سعدى كمًا وتطوراً ؛ هما فاعلية الشاعر في ممارسته النصية وانفعاله بها ، وفعاليته مع عالمه وانفعاله به كذلك . فعلى الجانب الأول ، ليس للغياب أن يتشكل إلا في مرحلة بعينها من الوعي الإبداعي الشعري . لذا فإننا لا نصادف نصوصًا للغياب في الدواوين الأولى للشاعر : منذ ديوان " القرصان " (١٩٥٢) ، وحتى ديوان " قصائد مرئية " (١٩٦٥) ، وتتطور استراتيجية الغياب بعد ذلك بتطور الوعي الشعرى عنده حتى الآن . كما تتطور ، على الجانب الثانى ، بروزاً وخفوتًا ، مع تطور فعاليته مع العالم ووعيه به . فما بين ديوانى " نهايات الشمال الإفريقى " (١٩٧٢) و " قصائد بيروت " (١٩٨٢) يبرز الغياب ويتواتر في قصائد عديدة تواتراً يرتبط بجدل الشاعر والنص مع الواقع من خلال إشكالية العلاقة بالمنفى ، والعلاقة بالوطن قبله . ويخفت الغياب فى الدواوين التالية على نحو لافت إلى أن يتجلى مرة أخرى ، وبصورة مغايرة ، في ديوانى " جنة المنسيات ؛ و " الوحيد يستيقظ " (١٩٩٣) . ليعود للخفوت بعد ذلك في الدواوين اللاحقة مثل " إيروتيكا " (١٩٩٥) و " قصائد ساذجة " (١٩٩٦) .

لذلك فإن القصائد التى اخترناها لنتلمس من خلال قراءتها استراتجية الغياب عند سعدى يوسف تقع فى الدواوين التى أشرنا إليها

كمؤشرات صعود وبروز للغياب . وفى اختيارنا للقصائد المدروسة هنا وترتيبها وتوزيعها على فصول الدراسة كنا حريصين على تحقيق عدة أغراض فى وقت واحد قدر الإمكان : أولها أن تكون أكثر القصائد دلالة على ما أسميناه استراتيجية الغياب . وثانيها : أن تبرز إلى حد كبير خصوصية التشكيل الشعرى بعناصره المختلفة عند الشاعر ؛ فنختار النماذج الدالة على خصوصية تشكيله للصورة مثلاً ، أو الإيقاع ، أو التناص ... إلخ . وثالثها : أن يحقق ترتيب القصائد ، سواء داخل كل فصل أو على امتداد الدراسة ، خطًا متناميًا يكشف تدريجيًا عن أبعاد الرؤية الشعرية التى تكمن وراء الغياب فى نصوص سعدى يوسف .

لقد طرحت النظرية الأدبية المعاصرة مفهوم الغياب Absence بصيغ تجلياته المتعددة تعدد من تمثل الغياب فى كتاباتهم ، وبخاصة نقاد ما بعد البنيوية . وهى صيغ يتقاطع معها الغياب عند سعدى يوسف ولكنه ليس إياها على كل حال ، وتميزه عنها سماته الخاصة خصوصية تجربته الشعرية . لذلك فإننا قد نعرض لهذه المفاهيم للغياب كمهاد مفهومى ونظرى نقدم به لدراستنا للغياب عند الشاعر ، ولكننا لا نسقطها أو نفرضها عليه ، أو نقيسه عليها .

من هنا كان المنطلق المنهجى لدراستنا هو السعى لاستكشاف ملامح الاستراتيجية النصية لتجربة سعدى يوسف الشعرية ، من خلال قراءة تسعى لمشاركة نصه الشعرى ممارسته النصية ، محاولةً التحرر من الفروض المسبقة على النص التى من شأنها أن تجهض ديناميكية

إبداعيته . مستفيدين في سعينا هذا بكل ما يمكن أن تقدمه النظرية الأدبية بمناهجها المختلفة من أدوات بحثية وإجرائية تعين في إغناء الممارسة القرائية للنص ولآليات تشكيله ، قراءة لا تنشغل بنسبة نفسها لأحد المناهج أو التصنيفات المنهجية المطروحة بقدر ما تنشغل بالإفادة مما يمكن أن تقدمه هذه المناهج ويعيننا في تحقيق أقصى وعي ممكن بموضوعنا : (النص) . لذلك كان النص الشعري منطلق هذه الدراسة ومحورها ، بعناصر تشكيله (اللغة - الصورة - الإيقاع - التناص - البناء) التي تم تقسيم فصول الدراسة تبعًا لها . ولا يعني هذا التقسيم انفصال هذه العناصر المكونة لبناء النص الشعري ، ولكنه فصل إجرائي اقتضته الدراسة التحليلية للنص الشعري .

* * *

وفي النهاية ، فإن غاية ما يطمح إليه الباحث أن تفي هذه الدراسة ببعض ما يدين به إلى من تعلم عليهم فكان لهم الإسهام الأكبر في إنجاز هذه الدراسة ، بما أسهموا به من تأسيس وتنمية وعيه البحثي : وأعني بالتأكيد أساتذتي في جامعة القاهرة : الدكتور سيد البحراوي والدكتور نصر حامد أبو زيد والدكتور جابر عصفور والدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي والدكتور عبد المنعم تليمة والراحل الدكتور عبد المحسن طه بدر . كما أدين كذلك بكثير من الفضل للدكتورة فريال جبوري غزول - أستاذ الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة - لما تفضلت به مشكورة من عون لم تبخل بالكثير منه ، بالتطوع بتوفير ما احتجته منها من مراجع ومصادر ودراسات تفضلت بإرشادي إليها وبتوفيرها .

وكذلك الدكتورة أمينة رشيد - أستاذ الأدب المقارن بقسم اللغة الفرنسية ، جامعة القاهرة - لما تفضلت به من عطاء إنسانى وعلمى ، ولما أتاحته من وقتها لمعاونتى بترجمة مرجع باللغة الفرنسية أرشدتنى إليه ، وكذلك مناقشتها بعض الأفكار معى ، فلها ولكل من تفضل بتقديم العون كل الشكر والامتنان .

مدخل نظري :

١ - استراتيجية الغياب .

٢ - استراتيجية القراءة (التأويل) .

١ - استراتيجية الغياب

إن السعي لطرح تصور نظري دقيق ومتماسك لواحد من أكثر مفاهيم النظرية الأدبية المعاصرة مراوغة والتباسًا مثل مفهوم الغياب ABSENCE ينطوي على قدر كبير من المغامرة ليس لهذه الدراسة - أو غيرها - أن تدعيه إلا بقدر وعيها بحدود الالتباسات التي تحيط بالمصطلح ومفهومه في سياقاته النظرية ، ووعيها كذلك بجذوره المعرفية التي شكلت ملامحه وصيغ تجليه في الممارسة النقدية . فمفهوم الغياب يجافي دائمًا الاستقرار والثبات ، إذ هو قرين للتحولات والتوترات في أي نظام ، سواء في السياقات النظرية التي يتولد فيها في مقام التهديد والخلخلة ، أو في ذاته بمراوغته والتباساته .

وإذا كان لهذه الدراسة أن تحقق ذلك الوعي فإن عليها بعد ذلك أن تبدي احترازاً لا يقل أهمية عن الاحتراز النظري ، وهو أنها بالأساس دراسة نصية تتغيا تلمس ملمح شعري ما ترى أنه يبرز ويمارس فعاليته في النص الشعري لواحد ممن أسهموا في تشكيل ملامح التجربة الشعرية العربية ، هو سعدي يوسف ، وهو ملمح يمنحه في سياق الشعرية العربية تفرداً وخصوصية يستحقهما . ويتمثل هذا الملمح في تجلي الغياب كاستراتيجية نصية تمارس فعاليتها في الكثير من قصائد سعدي يوسف ، للدرجة التي نستطيع بها أن نعتبره مقومًا من مقومات خصوصية تجربة الشاعر .

قد يشتبك الغياب في تجليه في نص سعدي هنا إلى حد ما ، بصيغ تجلياته في النظرية الأدبية المعاصرة لكنه ليس إياها في النهاية .

لذلك وضعت الدراسة لنفسها الاحتراز من أن يشغلها الدوران فى فلك مفهوم الغياب و تجلياته فى الممارسات النقدية كما تطرحها النظرية الأدبية المعاصرة عن البحث فى الكيفية التى يتجلى بها الغياب بصيغته الخاصة خصوصية تجربة سعدى يوسف الشعرية .

حداثة المفهوم

لابد هنا مبدئيًا من تحديد يتعلق بالسياق الذى يعرض المصطلح من خلاله ، إذ إن التعامل مع مصطلح الغياب وحصره ضمن مصطلحات " النظرية الأدبية المعاصرة " يحد من الأهمية البالغة للمصطلح ولمفهومه فى " الفكر الحديث " بشكل عام. والتى تتمثل فى جانبين نعرضهما إجمالا ثم نعود إليهما بالتفصيل :

أولاً : إذا جاز لنا أن نستعير مصطلحات دى سوسير ، فإن الغياب - تعاقبيًا - يتجاوز وضعه كمصطلح فى النظرية الأدبية ، إلى كونه علامة - فى تصورنا - على تحول جذرى وعلى قطيعة معرفية فى الوعى ، لا فى النقد الأدبى أو النظرية الأدبية فحسب ، وإنما فى العلوم الإنسانية بشكل عام .

ثانيًا : عند هذا المفهوم تحديداً تتقاطع عدة سياقات معرفية على وجه العموم ، ونقدية على وجه الخصوص ، لتتماس من خلال مصطلح الغياب على ما بينها من تنافر ظاهر . فالمفهوم - تزامنيًا - يتموضع كقسيم لعدة سياقات معرفية عمومًا ، ونقدية خصوصًا ، تتقاطع عنده تحديداً بالرغم مما بينها من اختلاف يصل أحيانًا إلى حد التناقض .

ولعله يتعين علينا قبل الولوج إلى الالتباسات النظرية والمعرفية حول المفهوم أن نقدم تعريفًا أوليًا للمصطلح . فى المعجم الذى جمع فيه محمد عنانى " المصطلحات الأدبية الحديثة " [١] يقدم المصطلح على النحو التالى :

غياب ، عدم وجود ABSENCE

معنى المصطلح هو الاحساس بأهمية شيء ما بسبب غيابه أو عدم وجوده في الرواية - وحسبما يقول بيير ماشرى MACHEREY فى كتابة " نظرية الإنتاج الأدبى A THEORY OF LITERARY PRODUCTION (١٩٧٨) يعتبر " غياب " بعض الأشياء من المفاتيح الأساسية لفهم الرواية أو لبنائها ، بل يمكن أن يكون من العوامل المتحكمة فى معناها " الأيديولوجى " . وكان ماشرى ، عندما كتب كتابه (بالفرنسية) عام ١٩٦٦ ، من أتباع التوسير ALTHUSSER الذى استعار مفهوم الغياب مما قاله فرويد عن " حيلة " الوعى فى تحاشى ما لا يستطيع أن يواجهه ؛ ومن ثم ينتهى به الأمر إلى " اللا وعى " . وهو ما يسمى مفهوم " النقص " LACK . وقد طبق ماشرى ذلك على الرواية قائلاً إن الناقد يستطيع اكتشاف مغزى غياب شيء ما من الرواية ، بنفس أسلوب التحليل الفرويدى . ويطبق جراهام هولدرنس GRAHAM HOLDERNESS ذلك على روايات د.هـ . لورنس ، خصوصًا رواية " أبناء وعشاق " SONS AND LOVERS قائلاً إن غياب الطبقة البرجوازية له مغزاه الكبير " .

هذا التعريف للمصطلح ، بحكم حدوده كتعريف معجمي وليس دراسة حول المصطلح ، لا يقدم تصوراً للسياقات النظرية التي أنتجت مفهوم الغياب ، ولا لخصوصية وضعيته في سياق حركة تطور الوعي في الفكر الحديث ، على وجه العموم ، وفي الممارسة النقدية ، على وجه الخصوص . فالوعي بهذه السياقات النظرية هو المدخل لإدراك مدى أهمية الغياب في تجلياته التي مارس بها فعاليته في كتابات بعينها ننسبها ، تجاوزاً ، إلى ما بعد البنيوية ، نظراً لالتقاء أصحابها (جاك دريدا ، لوي ألتوسير ، جاك لاكان ، بيير ماشري ، ميشل فوكوه ، رولان بارت) عند منظور للوعي بالنص يناقض الرؤية السكونية المؤسسة على فرض تجانس زائف في النص والتي وجدت في العديد من الطروحات البنيوية أبرز تكريس لها . وهو ما سنحاول تحديده بعد الإحاطة بالسياقات المعرفية التي تشكل ضمنها مصطلح الغياب واكتسب أهميته بوضعيته وفاعليته فيها ، كما زعمنا .

فرويد – ماركس – نيتشة – هوسرل – هيدجر

تتردد هذه الأسماء بإلحاح في كتابات من نسبنا إليهم مفهوم " الغياب " (دريدا ، ألتوسير ، فوكوه ، لاكان ، ماشري ، بارت)[٢] أو في الكتابات التي تعرض لإنجازهم في النظرية الأدبية[٣] . وغالبًا ما تتردد هذه الأسماء في كتابات يكون " الغياب " فيها محور كتابات ما بعد البنيوية بشكل من الأشكال ، وبخاصة في تناولهم لأعمال أو لنقل لـ " نصوص " أولئك الذين بدأنا بأسمائهم . وفي الغالب يكون

ذلك من خلال تقديم " قراءة " لتلك النصوص ؛ فهناك قراءة دريدا لفرويد وهوسرل وماركس ، وقراءة جاك لاكان لفرويد وقراءة فوكوه لنيتشة وقراءة ألتوسير لماركس .

وهنا نتساءل : لماذا ؟

والتساؤل هنا له جوانب ثلاثة : الأول يتعلق بكل من فرويد وماركس ونيتشة ، لماذا هؤلاء تحديداً الذين يفرضون أنفسهم على كتابات ما بعد البنيوية ؟ وما المشترك بينهم بخلاف التزامن الذى يجمعهم ؟

والثاني : لماذا يتواتر وجودهم فى كتابات نقاد ما بعد البنيوية تحديداً (دريدا ، ألتوسير ، لاكان ، فوكوه ، ماشري ، بارت) ؟

والثالث : لماذا يكون ذلك من خلال " قراءة " لنصوصهم ؟ وما الذى يميز هذه القراءة عن غيرها من الشروح والتفاسير التى قام بها كثيرون لأعمال - وليس " نصوص " - الفريق الأول ؟(٤)

وأتصور أن البحث عن العامل المشترك في إنجاز كل من فرويد وماركس ونيتشه وهيدجر وهوسرل في سياق تطور الفكر الغربى سيكون بداية للكشف عن إجابة هذه التساؤلات . فكل هؤلاء مثلوا مرحلة من مراحل تطور الفلسفة الغربية ولعبوا جميعًا دوراً هامًا فى هذا التطور كان بمثابة قطعية معرفية مع تراثهم ، وإن كان ذلك فى مجالات مختلفة . ولعل ما يميز إنجازهم في جوهره هو أنهم وضعوا ما يقدمه الوعى بوصفه حقيقة موضع المساءلة والتشكيك . واعتبروا أن الحقيقة الظاهرة إنما هى حقيقة زائفة تخفى وراءها ما هو حقيقي بالفعل " لقد شككنا فرويد فى

الوعى باعتباره مستوى سطحيًا يخفى وراءه اللاوعى . وفسر كل من ماركس ونيتشة الحقيقة الظاهرة باعتبارها زائفة ووضعا نسقًا من الفكر يقضى عليها ويكشف عن زيفها "(٥) .

وهذا ما يتيح لنا القول بأن إنجاز هؤلاء كان التأسيس للوعى الحداثى أو لوعى " الحداثة " فى الفكر الأوروبى بشكل عام ، خاصة وأن أسماءهم دائمًا ما تقترن بكل محاولة للتأصيل الحداثى أو للحداثة(٦) حتى أن توصيف أحدهم - ماركس - لما اعتبره جوهر " الحداثة " أصبح عنوان أحد أهم الكتب عن تجربة الحداثة " كل ما هو صلب يذوب فى الهواء "(٧) وهنا يبرز سؤال مهم : فى ظل هذا التأسيس للوعى الحداثى ، الذى يرى فى الحقيقة الظاهرة ، وفى الوعى نفسه ، زيفًا يخفى وراءه حقيقة أخرى (لنقل غائبة) أكثر دلالة فى السياق المعرفى ، أقول : لماذا لم يبرز مصطلح أو مفهوم " الغياب " فى هذا السياق التأسيسى بالصيغة التى ظهر بها فى سياق متأخر كان فيه " الغياب " بمثابة " المركز " - بمفهوم دريدا للمركز كوظيفة داخل البنية ؟(٨)

لقد قلنا إن إنجاز الفريق الأول (فرويد - ماركس - نيتشة) يعد " تأسيسًا " لقطيعة معرفية مع تراث الفكر الغربى لنشير ضمنًا إلى أن القطيعة لا تتم مرة واحدة وللأبد ، بل إنها تمر عبر مراحل تزيد من تعميق واستكمال " التأسيس " الأول لها . من هنا كان إنجاز الفريق الثانى (نقاد ما بعد البنيوية) بالغ الأهمية باعتباره الامتداد الطبيعى لما أسسه الفريق الأول . فالقول بأن دريدا قد أحدث تحولاً فى النظرة الفلسفية بنقضه لميتافيزيقا الحضور التى رأى أنها تسم تراث الفكر الغربى كله ، أو أن لاكان قد أعاد اكتشاف فرويد ، أو أن ألتوسير قد

أحيا ماركس العلمي من جديد ، أو أن قراءة فوكوه هي المعبر الرئيسي لفلسفة نيتشة ، أو أن قراءة رولان بارت ودريدا لدى سوسير قد أحدثتا تحولاً في مفهوم العلامة ، إلى آخر ما يمكن أن يقال ، كل هذا لم يكن ليتم إلا باعتباره امتداداً وتأكيداً للتأسيس الأول للوعي المغاير للتراث المعرفي كما أشرنا من قبل .

من هنا كان تأكيدنا على استخدام مصطلح " قراءة " لوصف إنجاز دريدا ولاكان وألتوسير وفوكوه في تعاملهم مع " نصوص " فرويد وسوسير وهوسرل وماركس ونيتشة ... إلخ ، لأننا نعني بالقراءة هنا الممارسة الواعية للكشف عن الأصيل في إنجاز كل واحد من هؤلاء وتخليصه من رواسب تراثه الذي كان يسعى للانقطاع عنه ، والوصول بعد ذلك بهذا التأسيس الحداثي إلى مداه الذي تبلور في الصياغة أو الصياغات التي شكلوها لمفهوم الغياب .

هذا المفهوم للممارسة القرائية على وجه التحديد ، هو ما جعل " قراءات " دريدا ولاكان وألتوسير تمتاز عن كل الشروح والتفسيرات التي قدمت لأعمال فرويد وماركس ونيتشة وسوسير ، فلاكان يضطلع بمسئولية تصحيح بعض الأجزاء في أعمال فرويد بالاستعانة بأجزاء أخرى . والاكتشاف الذي يضعه لاكان في المركز من منجزات فرويد ويستعمله بوصفه وسيلته الفكرية الأساسية لتصحيح فرويد من الداخل هو اللاوعي – اللاوعي الذي يظهر بوصفه نظامًا مستقلاً يتعارض مع نظام يتشكل مما هو سابق للوعي ، وما هو ضمن دائرة الوعي "(٩) . ولذلك تكتسب قراءة لاكان لفرويد ما يضارع أهمية إنجاز فرويد نفسه .

وفي قراءته لماركس في كتابه " قراءة رأس المال "[10] يحاول ألتوسير أن يكشف عن ماركس " العلمي " وأن يصل بإنجازه للمدى الذي كان يريده ماركس نفسه ولم يستطعه " لأن أعماله كانت ساحة صراع للتخلص من الأوهام الأيديولوجية والاعتبارات اللاعلمية ، ولم يسمح له عمره القصير - نسبيًا - أن يتوجه بعمل نهائي ومكتمل . وفي قراءة ألتوسير ، مبتدئًا بأولها " المخطوطات الفلسفية والاقتصادية " ، التي تمثل ماركس الشاب ، ومنتهيًا بكتاب " رأس المال " . نجده يقدم لنا ماركس المفكر ، الذي يحاول أن يتخلص من إرثه الأيديولوجي ، وبصورة خاصة من إرثه الهيجلي و الفويرباخي "[11] .

ونفس الصيغة نجدها في " قراءة " دريدا وبارت لدى سوسير وتأكيدهما على مبدأ الاختلاف - بتمايز كل منهما عن الآخر - الذي اعتبره سوسير المبدأ الذي يمنح العلامة اللغوية هويتها ضمن النسق اللغوي . فكان جهد دريدا وبارت أن يؤكدا هذا المبدأ في العلامة اللغوية بعد أن ظلت البنيوية تهمشه لصالح ثبات واستقرار البنية . وهو المبدأ نفسه الذي قوض من خلاله دريدا وبارت - كل بطريقته - مفهوم ثبات واستقرار البنية من خلال إعادة " قراءة " دي سوسير[12] .

إن تمثل إنجاز من رصدنا تواتر وفعالية مفهوم الغياب في كتاباتهم في تقديم " قراءات " لنصوص في معظمها ليست أدبية في نهاية الأمر ، يحيلنا مرة أخرى إلى ما زعمناه من أهمية كبرى لمفهوم " الغياب " باعتباره قسيمًا لسياقات معرفية مختلفة تتقاطع عنده تحديداً . ويمكن أن نقول إنها لم تكن لتتقاطع إلا من خلاله . فقد ظهر المصطلح وترسخ ، بداية ، في كتابات تنسب بشكل غير دقيق إلى الفلسفة ، وبشكل أكثر

دقة إلى " قراءات " لنصوص فلسفية . وهذا ما جعل جوناثان كلر يتردد بين لقبي " فيلسوف " أو " قارئ نصوص فلسفية " عند تناوله لجاك دريدا(١٣) .

إن قراءات دريدا وألتوسير ولاكان تتراوح بين سياقين هما العلوم الفلسفية ونظرية القراءة . وما كان ذلك التماس والمراوحة ليكونا إلا من خلال مفهوم " الغياب " بوصفه دالاً على ممارسة بعينها تمتاز بها عملية " القراءة " لدى هؤلاء (دريدا - ألتوسير - لاكان - فوكوه) ولدى من استثمروا تلك الممارسة القرائية بشكل أكثر خصوصية على الأدب فيما بعد (ماشري - بارت - إيجلتون) .

من هنا كان تصورنا أن " الغياب " بمثابة المعبر أو المفصل بين الفلسفة من جهه والنقد الأدبي ونظرية القراءة من جهة أخرى . وعلى مستوى النظرية الأدبية نفسها كان " الغياب " بمثابة المعبر أيضاً لتجاوز البنيوية كتكريس للوعي السكوني بالنص إلى ما بعد البنيوية . ونحن لا نرى أن ما بعد البنيوية تلغي الإنجاز البنيوي ، إذ يمثل الغياب نقطة الاشتباك والتقاطع بينهما . فلم يكن لإنجاز ما بعد البنيوية أن يتشكل دون أن تؤسس البنيوية له السياق النظرية الذي ينطلق منه ، فحسب الامتداد التعاقبي من ماركس وفرويد إلى ما بعد البنيوية قد يظن أن البنيوية قد عوقت تطور وامتداد الوعي الحداثي ، ثم يأتي جهد ما بعد البنيوية ليعيد آليات التطور ، من خلال ارتكازه على مفهوم الغياب الذي قوض ثبات واستقرار البنية من خلال فكرة غياب " المركز " أو " المدلول المفارق " الذي يحكم عمل البنية ويسمها بالثبات والاستقرار والسكونية . وهذا غير دقيق تماماً ، لأننا نعتبر أن البنيوية نفسها ، مرحلة هامة من مراحل تطور الوعي الحداثي ، ونهجاً من أنهاج

مسـاءلة الوعى وتقديم تصور جديد للوعى بالظواهر من خلال رؤية جشطالتية وإدراك تزامنى محايث للظواهر للكشف عن علاقاتها الداخلية وآليات تشكيلها لبنيتها ولنسقها الخاص دون أن تتلاشى تلك الآليات للانبناء لصالح سياقات خارجية على الظاهرة (النص) تلغى خصوصية بنائه .

وثمة شواهد كثيرة على أهمية مفهوم البنية فى ما أطلقنا عليه الوعى الحداثى . فحين أراد ألتوسير أن يقرأ ماركس قراءة تكشف عن الكامن وغير المصرح به فى كتاباته قرأه بنيويًا . وكذلك " لم يكن أهم ما اكتشفه فرويد ، فى نظر لاكان ونظر الكثير من الكتاب الآخرين ، هو أن اللاوعى موجود - هذا أمر واضح - بل هو - إن للاوعى بنية وأن هذه البنية تؤثر بأشكال لا حصر لها على أقوالنا وأفعالنا وأنه عندما يفصح نفسه على هذه الشاكلة يجعل نفسه قابلاً للتحليل [١٤] " .

وحتى جاك دريدا الذى كان مهدداً للبنية على الدوام من خلال مفهومه للعب المهدد لمركز البنية لا يتردد فى القول : " لا ولن يستطيع أحد أن يختزل الفعالية الفاتنة فى مفهوم " البنية " إلى " ظاهرة موضة "[١٥] ثم يكمل فى هامش الصفحة قائلاً " وإن معرفة لماذا نقول بنية يعنى معرفة لماذا نريد الكف عن أن نقول " صورة " أو " جوهر " أو " شكل " (غشتالت) أو " مركب " أو " بناء " أو " علامة ترابطية " أو " كلية " أو " فكرة " أو " منظومة " أو " حالة " أو " نسق ؛ إلخ ... ينبغى كذلك أن نفهم لماذا أبانت كل واحدة من هذه الكلمات عن عدم كفاية ، وأن نفهم لماذا يواصل تعبير " البنية " استعارة بعض دلالات هذه المفردات ، الضمنية ، ولماذا يسمح لها بأن تسكنه [١٦] " .

فهو يدرك أن تفكيكه للبنية عملية تصل بالمنطق البنيوى نفسه إلى مداه فيكشف التناقض والخلخلة برؤية تصل بمنطق بناء البنية إلى المدى الذى يتفكك فيه بنفسه . ففى تحليله للآلية التى تتفكك بها البنية داخليًا يقول : " ما من مفارقة ، إذن ، فى أن يصبح الوعى البنيوى وعيًا كارثيًا ، مهدمًا ، مفككا للبنيات . كما يكون عليه كل وعى ، أو ، على الأقل ، هذه اللحظة الانهيارية التى ترافق حركة كل وعى . إننا نلمح البنية فى مقام التهديد ، فى اللحظة التى يجتذب فيها وشوك الخطر أنظارنا إلى مرتكز مبنى ، وإلى الحجر الذى يتلخص فيه إمكانه وهشاشته . يمكن ، آنذاك ، أن نهدد البنية بصورة منهجية ، لا فى تعرقاتها وتشابكاتها فحسب ، وإنما فى ذلك الموضع السرى الذى لا تعود فيه انتصابًا ولا خرابًا وإنما حالة هرورية "(١٧) .

فهو هنا يعتبر أن تهديد البنية بصورة منهجية هو أن يصل بها إلى مداها لإدراكه بأنها تحمل آليات تفككها فى داخلها . لذلك ليس من الغريب أن مفهوم الاختلاف الذى اعتمد عليه فى فهمه للعلامة والبنية مستمد أساسًا من إنجاز دى سوسير فى تصوره للعلامة وهو التصور نفسه الذى كان منطلقًا لجهود البنيويين كذلك .

بالطبع لم يكن دريدا أول من استخدم مصطلح " الغياب " ، مع ذلك فلا خلاف على أنه أبرز من رسخه كممارسة جديدة للوعى بالظواهر - النصوص بخاصة - فى الفكر الغربى والإنسانى من بعده ، بكيفية جعلت أضواء الجدل حوله ودوائر الإفادة منه تتجاوز حدود الفلسفة التى تبلور المفهوم فى كنفها إلى آماد أبعد تشمل شتى مجالات العلوم الإنسانية ، ومنها مجال النقد الأدبى أو النظرية الأدبية . وقد اتخذ

المصطلح عند دريدا نفسه مستويات وصيغًا قد يشوبها اللبس ولا تحقق ما يتوقع منها من ضبط اصطلاحي ومفهومي تطالب به دائمًا نظرية جديدة تقدم مفاهيمها ومصطلحاتها .

يقدم دريدا " الغياب " بوصفه قيمة تهدد باستمرار تجانس النظام . " أشدد على قيمة الغياب هذه التي توشك عند تفحصها بجهد جهيد أن تحدث نوعًا من الانقطاع في تجانس النظام "[١٨] والتأكيد على قيمة الغياب هنا يتجاوز حدود الغرض من الدراسة التي ورد فيها (كمحاضرة قدمت في مؤتمر عن التواصل يتناول فيها الكتابة في مقابل الكلام كوسيلتين للتواصل) إلى كونه تأكيداً على قيمة الغياب التي تمارس فعاليتها في كتابات دريدا كلها وإن لم يستخدم دائمًا مصطلح " الغياب " فالغياب - كقيمة - في كتابات دريدا يهدد باستمرار " تجانس النظام " أو البنية أو النص : " فأنا لا أتعامل والنص أي نص كمجموع متجانس . ليس هناك من نص متجانس . هناك في كل نص ، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية ، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك النص . هناك دائمًا إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه "[١٩] .

وبما أن تجانس النظام المبدأ المنظم لانبناء " البنية " ، أي بنية ، على امتداد تاريخ الفلسفة الغربية " فقد كان جهد دريدا في بحثه " البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية "[٢٠] موجهًا إلى كشف زيف هذا التجانس على مستوى البنية وعلى مستوى تاريخ الفكر الغربي بشكل عام من خلال مفهوم البنية نفسه ونقضه لفكرة المركز وحتميته في البنية " " فإن البنية أو بالأحرى بنائية البنية ظلت تختزل

وتحيد دائمًا مع أنها كانت فعالة دومًا وذلك بواسطة عملية أعطتها مركزاً ونسبتها دائمًا إلى نقطة حضور إلى أصل ثابت . ولم تكن وظيفة هذا المركز هى مجرد توجيه البنية وموازنتها وتنظيمها ، فالمرء لا يستطيع فى الحقيقة أن يتصور بنية غير منظمة ، ولكن كان من شأنها أساسًا العمل على أن يكون المبدأ المنظم للبنية هو الذى يحد ما يمكن أن نسميه اللعب "(٢١) .

وقد ظلت حتمية المركز ملازمة للفلسفة الغربية التى يرى دريدا تطورها " بوصفه حلقات من استبدالات مركز بمركز وسلسلة متصلة من حتميات المركز "(٢٢) . أو هو تحديداً " حتمية الوجود بوصفه حضوراً بكل معانى هذه الكلمة "(٢٣) . وقد أطلق على هذا الحضور لمركز ما عدة تسميات فهو " المدلول المتعالى " و " المدلول المفارق " . وبذلك صار المركز فى فهم دريدا بمثابة كعب أخيل ؛ إذ يصبح هو مناط قوة البنية وضعفها فى آن .

وتتمثل عملية تهديد المركز فيما أسماه دريدا بمبدأ " اللعب " الذى يهدد من خلاله ثبات المركز ، بل وجوده أساسًا وزيف المركزية نفسها . ويعتبر أن هذا المبدأ " اللعب " هو الذى يعيد لعملية انبناء البنية ديناميكيتها التى اختزلتها دائمًا البنيوية إلى بنية ساكنة تقوم على مركز يكبح عمليات التفاعل داخل البنية وينقلنا من زيف مركزية البنية وثباتها إلى حقيقة اللعب فى ديناميكية البنية . فيقول عن مفهوم اللعب فى حقل اللغة " هذا الحقل هو حقل لعب فى حقيقة الأمر مما يعنى القول أنه حقل استبدالات لا محدودة فى مجموع محدود مغلق . وينتج

هذا الحقل هذه الاستبدلات اللامحدودة لا لشىء إلا لأنه محدود (...) إن هذه الحركة من اللعب التى يسمح بها افتقاد أو غياب المركز أو الأصل هى حركة إكمال[٢٤].

ودريدا لا يطرح هنا فكرة " غياب المركز " بديلاً لفكرة " حتمية المركز " وكأنه يستبدل مركزاً بمركز نقيض فيقع فيما انتقده هو. ولكنه يؤكد دائمًا على مبدأ اللعب : " اللعب، دائمًا، تفاعل الغياب والحضور، ولكن بشرط أن يتم إدراكهما إدراكًا جذريًا، إذ يجب التفكير فى اللعب قبل التفكير فى بديل الحضور والغياب، ويجب إدراك الوجود BEING بوصفه حضوراً أو غيابًا يبدأ بإمكان اللعب وليس العكس "[٢٥].

فى كتابه " مقدمة فى نظرية الأدب " استطاع تيرى إيجلتون أن يمسك بالإنجاز الحقيقى فى قراءة لاكان وأن ينميه فى تطبيقه فى مجال النقد الأدبى فقدم من خلاله تحليلاً لرواية " أبناء عشاق " لـ د.هـ. لورانس كاشفًا عن ما أطلق عليه النص الباطن sub-text للعمل، وذهب إلى أن " كل الأعمال الأدبية تحتوى على واحد أو أكثر من هذه النصوص الباطنة، وثمة معنى يمكن به الحديث عنها على أنها " لا وعى " العمل ذاته. إن استبصارات العمل، مثلما الحال مع كل كتابة، عميقة الارتباط بالجوانب التى يعمى عنها : إن ما لا يقوله، وكيف لا يقوله، قد لا يقل أهمية عما يعبر عنه، فما يبدو غائبًا، أو هامشيًا، أو متضارب المشاعر فيه قد يقدم مفتاحًا محوريًا لمعاينته "[٢٦] " بل إن تيرى إيجلتون استطاع أن يمتد بهذا الأسلوب فى التحليل النفسى إلى

الكشف عن البعد الأيديولوجى الكامن فى الرواية من منظور التحليل النفسى نفسه متجاوزا به حدود الفردية إلى الأبعاد الاجتماعية فى النص الأدبى .

وإيجلتون بذلك يتبع مثيلة الماركسى " بيير ماشرى " الذى اعتبر إيجلتون أن صياغته لنظرية فى " إنتاج النص الأدبى " تقترح إمكانية للتلاقى بين النقد الماركسى وإنجاز فرويد فى التحليل النفسى "(٢٧) . وهو التلاقى نفسه الذى صادفناه فى تعريف محمد عنانى لمصطلح الغياب "(٢٨) "وماشرى أيضًا ، يقر بهذا التلاقى إذ " يعترف ماشرى بأن منهجه فى التفسير يقترب - إلى حد كبير - من منهج التحليل النفسى . ففى التحليل النفسى للأدب يكشف المفسر عن التوتر الداخلى الدفين الذى يرقد تحت المضمون الواضح ، والذى يحاول النص أن ينكر وجوده . وفى مثل هذا النوع من التحليل يكشف المفسر عما يمكن أن نسميه " لا شعور النص " ولا نقصد به " لا شعور الكاتب "(٢٩) .

مصطلح " لا وعى النص " صاغه بيير ماشرى ، وهو مصطلح كاشف أولاً عن الكيفية التى يقرأ بها النص ، بل وعن مفهومه للنص نفسه . بيير ماشرى ، ومعه تيرى إيجلتون ، (ونحن نتحدث عنهما من خلال علاقة تماثل بينهما) ينطلق فى فهمه للنص وبنيته من منظور لا ينطوى على فهم مركزى للبنية " فليس هناك وجود لمثل هذه البنية عند ماشرى . إن بنية العمل غير مركزية ، لا تعتمد على جوهر أساسى هو بمثابة المركز الثابت ، فليس فى بنية العمل سوى الصراع والمخالفة

المستمرة بين المعانى . والعمل الأدبى - على هذا النحو - " متفرق " ، " مشتت " ، " متعدد " ، " غير منظم " إلى آخر كل هذه الصفات التى يستخدمها ماشرى ليعبر بها عن نظرته إلى العمل الأدبى "(٣٠) .

هذا المنظور التفكيكى الملحوظ فى تناول ماشرى للعمل الأدبى هو ما سمح لكريستوفر بطلر أن يدرج أعماله ضمن ما أسماه " منهج التفكيك " فى التطبيقات الماركسية له فى كتابه " التفسير ، والتفكيك ، والأيديولوجيا " (٣١) . وأن يربط بينه وبين دريدا فى منظوره للأيديولوجيا ، إذ يقول " وكما يقول لنا دريدا ، إن الأيديولوجيات تبدأ فى الانهيار عندما نصل بمنطقها إلى حدوده القصوى . ونحن نستطيع أن نصل بمنطق أيديولوجية النص إلى حدوده القصوى إذا تناولنا النص ، لا بغرض اكتشاف عوامل وحدته ، بل بغرض اكتشاف ما يغفل ذكره - أى ما يشير إليه دون أن يذكره صراحة "(٣٢) . وهو ربط مبرر ، خاصة إذا كنا لا نزال نذكر كشف دريدا الدائم للتجانس الزائف فى أى نص من خلال قراءة تفكيكية له . وهو المنظور نفسه الذى نجده لدى ماشرى فى تعامله مع النص الأدبى فهو يعتبر أن النص " بدل أن يكشف عن وحدة شاملة متجانسة كاملة ، فإنه يكشف عن صراع المعانى وتضاربها فى داخله . ولذلك تكمن دلالة العمل الأدبى فى الخلاف بين معانيه أكثر مما تكمن فى الوحدة بين هذه المعانى . " كما يقول تيرى إيجلتون (٣٣) . وكما تؤكد ذلك كاترين بلزى فى كتابها " الممارسة النقدية " CRITICL PRACTICE حيث تعرض لنموذج قراءة ماشرى للنص الأدبى فى سياق الفصل الخاص بـ " تفكيك النص DECONSTRUCTING THE TEXT "

قائلة : " النقد ، إذن ، لا ينشد انسجام العمل ، بل التعددية والاختلاف في معانيه الممكنة ، ينشد عدم الاكتمال ، والإغفالات التي تظهر دون قصد ، وفوق كل ذلك تناقضاته . في غيابات (ABSENCES) العمل وفي التعارضات بين معانيه المتباينة ينتقد النص ضمنيا أيديولوجيته الخاصة ، ويحتوي في داخله النقد لقيمه الخاصة كذلك "(٣٤) .

" الغياب " عند ماشري وإيجلتون يرتبط باللاوعي ، كما كان عند لاكان ومن قبله عند ألتوسير ، ولكنه يتميز عندهما من جانبين : الأول ، أنه لم يعد اللاوعي النفسي بقدر ما أصبح " اللاوعي الأيديولوجي " - إذا جاز التعبير .والثاني أن مفهوم " الغياب " أصبح لدى ماشري وإيجلتون ، وخاصة الأخير ، أكثر ارتباطًا بالنص من حيث هو " نص أدبي " .

فعلى الجانب الأول يرى ماشري وايجلتون أن النص الأدبي لا يعبر عن إيديولوجيته من خلال ما يقوله ويعلنه ، أو ما اعتبرته الماركسية التقليدية " مضمون " العمل الأدبي ، بل إنه يشتبك بالأيديولوجيا تحديداً من خلال " ما لا يقوله " . وبناء عليه تكون مهمة الناقد هي الكشف عن هذه الغيابات في " النص " في قراءة تتجاوز المعلن في النص إلى ما يسميه " لاوعي النص " . يقول إيجلتون في سياق حديثه عن كتابات بيير ماشري : " إن جعل الأيديولوجيا تعمل ، يجعل النص ، بالضرورة يلقي الضوء على الغيابات (ABSENCES) ويبدأ في " إنطاق " (المساحات) الصامتة لتلك الأيديولوجية (...) هذه الغيابات - أي " ما لا يقوله " - هي ، تمامًا ، ما يربطه ويقيده إلى إشكالية الأيديولوجية : إن الأيديولوجية حاضرة في النص في صورة غياباتها

البليغة . (...) إن وظيفته (النقد) هى أن يضع نفسه فى الموضع غير المكتمل ، إطلاقا ، للعمل لكى ينظره - ليشرح الأيديولوجية لـ " اللا - مقول " الذى يشكل المبدأ الأساسى لهويته . إن غايته لا شعور العمل ، تلك (المنطقة) التى ليس العمل واعيًا بها ، ولن يكون "[٣٥] .

وكذلك ترى كاترين بلزى ، حول تشكل " اللاوعى الأيديولوجى " فى النص عند ماشرى " إن لاوعى العمل ينبنى فى لحظة دخوله فى الشكل الأدبى ، فى الفجوة بين التوجه الأيديولوجى والشكل الأدبى على وجه التحديد "[٣٦] وتصف فى الكتاب نفسه رؤية ماشرى للنص بقولها : " إن النص الواقعى (...) فى محاولته لخلق عالم النص الخيالى المترابط المتماسك المنسجم داخليًا ؛ فإنه من خلال ذلك نفسه يفضح تفسخه وإغفالاته ، وغياباته وانتهاكاته التى تفشى عجز لغته الأيديولوجيا عن خلق التماسك "[٣٧] .

وعلى الجانب الثانى فإن الغياب فى قراءة بيير ماشرى وتيرى إيجلتون أكثر التصاقًا بالنص الأدبى من المفاهيم التى عرضنا لها سابقًا ، فقد انشغل ماشرى ، فى صياغته للمفهوم ، بالنص الأدبى من خلال " نظرية إنتاج النص الأدبى " التى حملها أهم كتبه عنوانًا لها . أما تيرى إيجلتون فقد كان جهده أبعد مدى من ذلك فى الاقتراب من النص الأدبى خاصة فى الفصل الهام " نحو علم للنص " ضمن كتابه " النقد والأيديولوجيا " والذى عرض لرؤية مجهرية للنص الأدبى ولبنيته . وقد عرض مفهوما للبنية وللعلامة اللغوية يتوافق مع فهمه للنص الأدبى كما عرضنا له .

يرى إيجلتون أن الأيديولوجيا تتدخل في النص الأدبى عبر بنياته النووية -MICROSTRUCTURES- تأسيساً على فكرة العلاقة التعسفية بين مكونى العلامة (الدال / المدلول) كما عرضها سوسير . فيقول " ليست العلاقات الأدبية بين الدال والمدلول معطاة ، بصورة نهائية ، بوصفها علاقات مطلقة غير متغيرة بالضد من ذلك ، فإنها تنزاح وتتحول استجابة لتحديدات الأيديولوجيا الجمالية كما يبرهن رولان بارت بالنسبة لفترة محددة من تاريخ الأدب الفرنسى فى كتابة " درجة الصفر للكتابة " . لربما " يقود " النص دواله لكى يشوهها جذرياً ، ولكى يباعد مدلولاتها ويغربها ، ولربما يكبح ، بصرامة ، مثل هذا التجاوز فى انسجام واضح متواضع مع المنطق (الذى يقوم عليه) محتواه "(٣٨) .

إن ايجلتون لا ينشغل هنا بالكشف عن " اللامقول " فى النص أو عن " لاوعى " النص فحسب وإنما ينشغل بالكيفية التى يتم بها إنتاج ذلك نصياً ، عبر ما أسماه " البنيات النووية " MICROSTRUCTURES للنص . حيث يرى أن النص فى عملية إنتاجه لدلالته إنما يقوم على توجيه بعينه لدواله تتحكم فيه إيديولوجية النص المتفردة والتى تسم عملية انبناء النص بتفردها كذلك .

" إن الأيديولوجية تكمن تحديداً فى ما لا يقوله النص " مقولة ينشغل بالبرهنة عليها كل من ماشرى وإيجلتون . ولكن انشغال الأخير بالكيفية التى يمارس بها النص ذلك هو ما جعله يستشهد برولان بارت تحديداً فى الاقتباس المشار إليه .

ويشرح بارت في كتابه " مبادىء السيميولوجيا " أنه لا يعنى بالغياب عدمًا وإنما الغياب " بوصفه دالاً : ليست الدرجة الصفر إذن عدمًا بالمعنى الحصرى للكلمة (وهو سوء فهم شائع) ، إنه غياب يدل ، إننا نمس هنا حالة خلافية محضة ، فالدرجة صفر تشهد على القوة التى يتصف بها كل نظام من الأدلة (العلامات) يصنع المعنى هكذا من اللاشىء[٣٩] . إذن ، فقد تشكل " الغياب " فى هذه المرحلة عند بارت على مستوى الدوال أو فى نسق علامات النص ، إذ يمثل الغياب فى مستوى الدوال دالاً بدوره لصالح الدلالة غير المعلنة (الأيديولوجيا) .

وكان كتاب (S/Z) " عمل القطيعة " كما وصفه إيجلتون[٤٠] إذ مثل علامة على تحول لافت فى تصور بارت للنص الأدبى ، فلم يعد النص يتطلب من القارىء استجابة ساذجة فى عملية القراءة ، ولم تعد أكثر النصوص إثارة - فى نظر بارت - هى النصوص التى تقرأ وإنما النصوص " القابلة لأن تكتب SCRIPTIBLE [٤١] . هذا الفهم للنص تمثل فى النقلة التى قام بها لتحويل فهم النص من كونه " عملاً " إلى كونه " نصًا " ، وهو التحول الذى اعتبره ايجلتون فى كتابه عن نظرية الأدب صياغة لانتقال البنيوية إلى ما بعد البنيوية [٤٢] . فبارت ، مثل أقرانه ممن صيغ الغيابُ بتجلياته فى كتاباتهم ، لم يعد يبحث فى النص عن الوحدة والانسجام . وإنما ينظر فى النص إلى الصدع وإلى الفجوات والثغرات والانتهاكات التى تخترق البنية الدالة فى النص . ففى كتاب S/Z يحول بارت نصًا ينتمى إلى النصوص الواقعية التقليدية إلى نص منتهك للواقعية نفسها من خلال ممارسة قرائية تفكيكية للنص تمزق النص إلى شظايا وتنظر فيه إلى الانتهكات والانحرافات والغيابات

التي يمارس من خلالها النص إنتاج دلالته [٤٣] ويمارس من خلالها الناقد إعادة " بنية " أو إعادة كتابة النص .

ومن أجل ذلك يُعلي بارت من شأن نصوص الكتابة التي تسمح بممارسة دلالية أكثر ثراء لا تحيل أبداً إلى مدلول نهائي ثابت يجهض ممارسة الدال الحرة في التأجيل اللانهائي للمدلول . ويتبنى مفاهيم جوليا كريستيفا (الممارسة الدلالية - الإنتاجية - التمعني - تخلق النص - التناص)[٤٤] كمفاهيم تدعم فهمه لحركية الدال الدائبة في ظل " غياب " مدلول نهائي يكبح هذه الحركية . بل إن المسألة تتحول إلى " غياب " الدلالة نفسها ؛ إذ يرفض مصطلح " الدلالة " ويستبدل به " التمعني " . فالتمعني ، وهذا ما يميزه مباشرة من الدلالة ، هو إذن عمل ، وليس هو العمل الذي يحاول بواسطته الفاعل (السالم والظاهري) السيطرة على اللغة (كعمل الأسلوب مثلاً) . ولكنه ذلك العمل الجذري (الذي لا يترك شيئًا بكراً) والذي يكتشف عبره الفاعل كيف تصقله اللغة ، ثم تفككه منذ أن يلج فيها (بدل أن يرقبها) : وذلك العمل ، إن أردنا ، هو " لا تناهي العمليات الممكنة في مجال معين للغة "[٤٥] . هذا " الغياب " للدلاله يعمل لصالح الدال في النهاية ، " فالتمعني يتعلق بطبيعة الدال ، وجوهره "[٤٦] .

وفي مرحلة لاحقة يصل بارت بهذه الصياغة في كتابه " لذة النص " إلى اعتبار " التأجيل اللانهائي للمدلول (الدلالة) " الخاصية المميزة لنصوص اللذة ، " فإن كل نص عن اللذة لن يكون إلا تسويفيًا ، وسيكون مدخلاً لما لن يكتب أبدا".[٤٧] بل يمكننا القول بأن الغياب يمثل

جزءاً من مفهومه " للذة النص " . يقول بارت : " وكما يؤكد التحليل النفسى فإن التقطع هو " العنصر " الإيروسى : تقلب البشرة التى تلتمع بين قطعتى لباس (البنطال والحبيكة) ، بين حافتى (القميص المنفرج ، القفاز والكم) . هذا الوميض نفسه هو الذى يغوى ، وأيضًا : هذا الاستعراض لعملية **الظهور - الاختفاء** . [٤٨] والتأكيد من عندنا ، لنماثل هذه الكلمة بكلمة " الغياب " أو غياب الدلالة فى النص كما يراها بارت . فهو يعتبر أن لذة النص - إذا جاز لنا تأويل نص بارت - تكمن فى ذلك " الصدع " بين " الحضور " و " الغياب " للدلالة فى النص .

ويعزى رولان بارت كل ثراء الممارسة الدلالية فى النهاية لفعالية القراءة ؛ إذ يرى أن التمعنى المتعلق بطبيعة الدال يكون " محصوراً فى طريقته فى التحليل وليس فى وجوده "[٤٩] وهو فى صياغته لـ " نظرية النص " يؤكد على " القراءة " كعنصر أصولى جديد فى النقد الأدبى ، كان قد نسيه النقد التقليدى .

وعلاقة بارت بالنص يحفها كثير من " الغواية " بالمعنى الشبقى للغواية ، حتى أنها تدفعه إلى تحفيز جميع حواسه ليكون على مستوى تلقى هذه الغواية . ويرى أن عجزنا فى إدراك النص فى " صيرورته " يكمن فى عدم رهافة الحواس التى نتلقى من خلالها النص[٥٠] وهو ما حدا به فى النهاية إلى ممارسة شبقية فى القراءة . معتبراً أن " القراءة الحقة (...) هى التى ليس القارىء فيها أقل أهمية ممن يريد الكتابة ، إنه - القارىء - يفرغ لممارسة شهوانية للخطاب .[٥١] وهو ما تحفظ

تجاهه بعض من تعرضوا لإنجاز بارت فى القراءة ، رغم إعجابهم الشديد به [٥٢] .

غياب الغياب فى النقد العربى

لا نصادف فى النقد العربى الحديث كثيراً مصطلح الغياب ، أو لا يصادفنا ، إلا فى سياق تعرض النقاد العرب للنظرية الأدبية الأوربية ، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر . فكما لاحظنا فى عرضنا للمفهوم أنه يرتبط بتطور الفكر الغربى الحديث . وهو ما لا ينعكس بشكل واضح فى المرات القليلة التى يرد فيها فى النقد العربى . ففيما عدا دراسة واحدة لكمال أبو ديب تعرض فيها بشكل مباشر لما أسماه " لغة الغياب فى قصيدة الحداثة " لا نعثر على مصطلح الغياب إلا متناثراً فى ثنايا بعض الدراسات ولا يعول عليه كمفهوم نقدى قرائى .

وأهم ما نلاحظه على الإشارات العديدة لمصطلح الغياب فى النقد العربى هو استخدام المصطلح انطلاقًا من سياقات مغايرة للسياق المعرفى الذى بيناه ، بما يترتب على ذلك من تباين فى استخدام المصطلح واختلافه عن المفهوم أو المفاهيم التى عرضناها له . فنحن نجد استخدامات متباينة للمصطلح منها استخدام مصطلح الغياب كتيمة (موضوعة) كما فى دراسة لفريال غزول بعنوان " لغة الضد الجميل فى شعر الثمانينيات - النموذج الفلسطينى "[٥٣] أما استخداماته كمفهوم دلالى فنجد إشارة لها لدى عديدين يعرض بعضهم لها من خلال المنظور

اللغوى لمصطلح PARADAGIM [٥٤] وليس من المنظور الدلالى للمصطلح ABSENCE . ويستخدم البعض المصطلح لمجرد المقابلة بين الغياب والحضور بالمعنى الفلسفى للمصطلح[٥٥] بالإضافة إلى من حملوا على عاتقهم نقل النقد البنيوى إلى العربية متناولين المصطلح فى السياق البنيوى له[٥٦] أو ما بعد البنيوى[٥٧] دون التعرض للسياقات المعرفية التى أنتجته .

أما الدراسة التى أشرنا إليها لكمال أبو ديب ، والتى نشرت فى عام ١٩٨٩ بعنوان " لغة الغياب فى قصيدة الحداثة [٥٨] فقد انشغل فيها بتوصيف ما أسماه " لغة الغياب " كملمح أساسى ومميز لقصيدة الحداثة العربية فى نظره . ووضع تعريفًا للغة الغياب يقول فيه : " أصف " لغة الغياب " ، مبدئيًا ، بأنها لغة شعرية ، أو رؤية شعرية . أو نهج من أنهاج التناول الشعرى يميل بدلاً من إبراز " الشيء " أو " الموضوع " المعاين ، والسعى إلى منحه درجة عالية من النصاعة والوضوح ، إلى الحركة بعيداً عن " الشيء " ، وتجنب إبراز تفصيلاته الجزئية ، وإلى توجيه ضوء خفيف ظلى باتجاهه ، لكن بقدر كبير من الانحراف عنه . إنها لغة تمس المرئى عن بعد بلمسات رقيقة مواربة وتغيبه بطرق مختلفة بحيث يبدو أقرب إلى مرئى يكفنه الظل أو الضباب الناعم[٥٩] .

ويرى أن ما أسماه " لغة الغياب " قد تتجلى على " المستوى الكلى للنص كما تتجلى على مستوى مكوناته الجزئية ونسيجه اللغوى التصورى "[٦٠] كما يرى أن " المستوى الكلى للنص " يمكن التعبير عنه بمصطلح " الموضوع " إذ تكون لغة الغياب أحيانًا ماثلة فى موضوع النص الشعرى نفسه . هذا بالرغم من إشارته فى الهامش إلى إدراكه

لإشكالية وابتذال كلمة " الموضوع " فى مجال النقد الأدبى(٦١) وهذا أمر مثير للدهشة ، إذ من المتصور ، بناء على بنيوية كمال أبو ديب المعهودة ، أن يعرف " المستوى الكلى للنص " بوصفه " بنية " النص ، ولكنه لم يفعل ذلك واكتفى بتوصيفه على أنه " موضوع " النص لأسباب سنعرض لها فيما بعد .

لكن ما يهمنا الآن أن نسير معه فى كيفية تطبيقه للمصطلح الذى صاغه " لغة الغياب " محاولاً عرض نصوص الشعر العربى الحديث عليه ، خاصة نصوص أدونيس وسعدى يوسف ،وبالأخص الأخير حيث اعتبر هذه السمة غالبة على إنتاجه الشعرى بل إنه يمثل - مع أدونيس - رافدا أساسيًا للشعر العربى فى هذه السمة(٦٢) .

وقبل البدء فى التطبيق على النصوص التى اقتبسها ، ميز كمال أبو ديب بين نمطين من أنماط الصورة فى قصيدة الحداثة : " النمط الأول ، وهو أقل شيوعًا ، شديد التركيز على الأبعاد الفيزيائية للأشياء ، يقلص مجال التصور إلى درجة تكاد تفوق فى محدوديتها ما يحدث فى الشعر (....) أما النمط الثانى من الصورة ، وهو الأكثر شيوعًا ، الذى تزداد درجة تناميه وانتشاره مع الزمن ، فإنه يبدو ، على العكس من النمط الأول ، **تغييبًا** (التأكيد من عنده) للمرئى ، وإخفاتًا لنتوء تفصيلاته ووضوحه ، وإبعاداً له عن محرق التركيز ، وتوجيهًا للضوء إلى فضاء محيط به ، أو مجاور له ، أو مرتبط به عن طريق الإيحاء والاستدعاء الظلى والاستجابة النفسية لدى المتلقى ، أو التداعى القائم على المشابهة أو التضاد ، سواء كانت علاقة المشابهة (أو التضاد) فيزيائية

حسية ، أو تشكلت على صعيد ما يسميه عبد القاهر الجرجانى " مقتضى للصفة وحكم لها " [٦٣] ويسمى حركة الانزياح هذه " الانزياح التصورى " ويقرنها بـ " الانزياح الكنائى " .

هذا التأسيس للغة الغياب عنده على عنصر الصورة تحديداً ينعكس فى تناوله للنصوص ؛ إذ تتحول كل لغة مجازية غير مباشرة عنده إلى " لغة غياب " وكل لغة مباشرة تحدد " موضوعها " تحديداً فيزيائيًا مباشراً تغدو " لغة حضور " . ويظل يسير مع النص جملة مصنفًا هذه الجملة بوصفها " لغة حضور " والتى تليها بوصفها " لغة غياب " غير مخلص لمفهوم الغياب أو حتى لتوجهه هو البنيوى .

وفى الختام يعقب على دراسته تعقيبًا شديد الطرافة ، إذ يقول : " حاولت فى هذه الدراسة أن أرصد بعداً أساسيًا من أبعاد قصيدة الحداثة . ولم يكن غرضى الاستقصاء ، أو الدراسة التحليلية المتكاملة للظاهرة وللنصوص المقتبسة بقدر ما كان أن أبلور هذا البعد وأسعى إلى تحديد ملامحه وآليات تشكله وفاعليته فى النص الشعرى . إضافة ، فإن الظاهرة التى ميزتها ما تزال بحاجة إلى درجة أعلى من الجلاء ودقة التحديد وقد تكون ما تزال غير خالصة أو صافية فى تصورى لها ، بمعنى أنها ما تزال مختلطة بظواهر متاخمة لها أو مشابهة لها وليست منها أو ليست إياها على وجه الدقة [٦٤] " .

والتأكيد فى الاقتباس من عندنا لنبرز مدى التناقض بين جملتين متلاحقتين ، إذ كيف يكون غرضه الأساسى فى الدراسة " أن أبلور هذا البعد وأسعى إلى تحديد ملامحه وآليات تشكله " ثم يضيف أن العامل

الوحيد الذى يمكن أن يساعده فى غرضه هذا غير متحقق أصلاً إذ لا تزال الظاهرة غير خالصة أو صافية فى تصوره لها . إذن فما الداعى لتقديم الدراسة أصلاً وادعاء اكتشاف سمة تسم قصيدة الحداثة يطلق عليها مصطلحًا (لغة الغياب) وينسبه لنفسه ويتبعه فيه آخرون اتباع المأخوذ ؟(٦٥) .

ولكن ما هو أخطر من ذلك أن المفهوم بصورته التى طرحها بها ليس لكمال أبو ديب من الأصل ، وإنما نسبه لنفسه دون أن يذكر أية إشارة لمن أخذ عنه المصطلح وهو جون كوهن ، وتحديداً من كتابه " بنية اللغة الشعرية " وقد ساعده فى ذلك أنه سبق أن قدم المصطلح بالصيغة نفسها فى دراسة سابقة له " الحداثة / السلطة / النص "(٦٦) (١٩٨٤) بصيغة توحى أنه من صياغته ، خاصة وأنه لم يورد مرجعًا ينسب فيه المصطلح لصاحبه ، ولم يكن كتاب كوهن قد ترجم للعربية بعد ، ولم ينتبه أحد لذلك .

فى عرضنا لمفهوم الغياب فى النظرية الأوروبية والنقول التى تمت للمصطلح فى النقد العربى ، بغض النظر عن مدى ما تحقق من إدراك المصطلح والسياقات المعرفية التى أنتجته ، لابد أن يثير ذلك لدينا تساؤلات عديدة : فإذا كان المصطلح - كما زعمنا - علامة على تحول فى الوعى وعلى قطيعة معرفية لا فى النقد الأدبى فحسب بل فى العلوم الإنسانية كافة ، فلماذا لم يقدم هذا المفهوم أو ما يماثله من قبل النقد العربى الحديث ، أو غيره من العلوم الإنسانية عندنا ؟

ألا ينطوى التراث العربى على ما يماثل " ميتافيزيقا الحضور " التى صيغ " الغياب " كاستجابة ضدية وتطورية لها فى آن ؟ ألا تنطوى نصوص الخطاب العربى التراثى والمعاصر منه على تناقضات وفجوات و " غيابات " واعية ولا واعية ؟

وإذا كانت هناك جهود فردية لباحثين تسعى لكشف هذه المركزية فى الحضارة العربية والتراث العربى (وأتمثل هنا بنصر أبو زيد فى اعتباره " النص " مركز الحضارة العربية وأن كل إنتاج هذا التراث يتمركز حول " النص "[٦٧] الذى يحدد ملامح هذا التراث وحتى آليات مناقضته ، فحتى الحركات الإلحادية تعمل - فى تصوره - ضمن آليات يحددها " النص " . وكذلك جهده فى كشف " المسكوت عنه " فى الخطاب الدينى سواء كان الخطاب قديمًا[٦٨] أو معاصراً[٦٩] وقبله جهود محمد أركون ومحاولته تقديم قراءة علمية لهذا التراث[٧٠] وعلى مستوى قراءة نص أدبى لابد من الإشارة لقراءة عبد الفتاح كيليطو لمقامة الحريرى فى كتابه " الغائب " . وفى قراءة " نص " نقدى نشير لدراسة جابر عصفور " بلاغة المقموعين " .

وأقول لماذا تبقى هذه الجهود فردية ؟

هل لأنها تقدم صياغة لا يؤدى إليها التراث نفسه الذى تسعى لتجاوزه ؟ أم لأنها لا تمتلك شروط تحقق هذا التجاوز اجتماعيًا ؟

أظن أنها أسئلة لن تكتفى بإجابات جاهزة أو متسرعة أو سطحية . كما أن الدراسة لا تدعى أنها تقدم إجابة حاسمة لها ، ولا تدعى امتلاكها إجابة أصلاً .

ولكن فى حدود موضوع دراستنا سنشير إلى أن التراث النقدى والبلاغى يحمل لمحات قد نرى فيها ما يتشابه ، بصورة أولية بالطبع ، مع مفهوم " الغياب " وبخاصة غياب الدلالة بحكم عمل البلاغة . فقد نصادف عند عبد القادر الجرجانى مثلاً فى كتابيه " دلائل الإعجاز " و " أسرار البلاغة " إشارات عديدة إلى الغوص وراء المعنى الخبىء والدلالة الغامضة فى التعبيرات البلاغية ، وتأكيده الدائم على شرف المعنى الذى ينال بعد مكابدة وسعى لإخراجه من مكمنه وإظهاره من العدم إلى الوجود ، أو لنقل من " الغياب " إلى " الحضور " ، وما يحققه ذلك من " هزة " هى لذة الكشف عن المعنى " الغائب "(٧١) .

وتصادفنا مصطلحات بلاغية عند عبد القاهر وغيره تشير إلى توصيف البلاغة لأساليب الشعراء والناثرين فى تغييب المعنى والعمد إلى عدم التصريح به ، ومن هذه الأساليب (التورية ، الإضمار ، الحذف ، الموارية) بالإضافة إلى مجموعة من الأساليب التى وصفها جابر عصفور بـ " بلاغة المقموعين " مثل : " الصمت " ، " الوحى " ، " التعمية " ، " الرمز " ، " الكتابة الباطنة " ، " التمثيل الرمزى للنص " . وهى الأساليب التى وصلها جابر عصفور بـ " علاقات الغياب " ، فى بعض الأحيان (٧٢) ، بفهمه للغياب الذى يستند إلى المنظور اللغوى PARADAGIM فى ثنائية سوسير ، وليس إلى مفهوم الغياب ABSENCE .

فهذه الأساليب تقوم فعلاً على حيل بلاغية لإخفاء أو تغييب معنى أو دلالة ما لأسباب سياسية أو دينية أو اجتماعية أو حتى فنية كما

أوضح جابر عصفور فى الدراسة المذكورة . إلا أن هذا - فى النهاية - يختلف عن مفهوم " الغياب " ، إذ تظل محدودة بجزئيتها فى مقابل بنية النص ، من ناحية ، وبالسياق المعرفى الذى أنتجها من ناحية أخرى ، مما يعوق حتى محاولة تنميتها لتصل إلى مفهوم " الغياب " كما عرضنا له فى النظرية الأوروبية كمفهوم قرائى ، أو حتى كتقنية فى الكتابة الشعرية كما سنرى عند انتقالنا لمفهوم " الغياب ؛ فى شعر سعدى يوسف .

الغياب استراتيجية نصية

فى الطروحات التى قدم من خلالها مفهوم الغياب فى النظرية الأدبية المعاصرة ، على اختلاف منطلقاتها وتمايز صياغته تبعًا لذلك ، إنما تتقاطع عند طرحها للمفهوم كمفهوم قرائى بالأساس ، كما سبق أن أشرنا . إذ المفهوم قرين وعى بعينه بالنص يتشكل فى ممارسة قرائية له . فيكون الغياب فى النص نتاج فعل القراءة الواعى بإمكانات الغياب ودلالاته فى النص ، فى حين لا تكون للنص نفسه فعالية فى هذا الغياب إلا من خلال اللاوعى غالبًا .

وقد صادفنا من قبل المدى الذى تعول به طروحات مفهوم الغياب على مفهوم اللاوعى فى النص سواء كان اللاوعى الثقافى (دريدا - ألتوسير - فوكوه) أو اللاوعى الفردى (جاك لاكان) أو اللاوعى الأيديولوجى (ماشرى - إيجلتون) أو حتى اللاوعى النصى (بارت)

فى حين لم نصادف مدى إمكانية قراءة وعى النص نفسه بالغياب وتوظيفه كاستراتيجية نصية دالة .

وهنا تحديداً تبرز خصوصية الغياب فى النص الشعرى عند سعدى يوسف ، ففى العديد من قصائد سعدى يوسف يبرز الوعى بالغياب كقيمة تشكيلية فى النص ، حيث ينبنى النص على إيهام بأن نسق البنية الدالة للقصيدة لا يقدم سوى دلالته المباشرة ولا يعد بأبعد من ذلك ، ولكن الكيفية التى يمارس بها النص إيهامه هذا لا تجعل المتلقى قانعا بما تقدمه القصيدة بوصفه " الدلالة " بقدر ما تبث فيه القلق تجاه هذه الدلالة وتجاه الحرص على الإيهام بالمباشرة ، مرسخة لديه انطباعًا أوليًا للتلقى بأن ثمة ما يغيبه النص ولا تكتمل بدونه للقصيدة دلالة .

هذا القلق الذى تبثه القصيدة فى المتلقى يكون دافعًا لقراءة أخرى أكثر تأملا وتشوفًا لكشف الغياب فيها . وبذلك تكون القصيدة قد رسخت الغياب كقيمة فى ممارسة إنتاج الدلالة . ومن خلال جدل القصيدة مع قارئها بين ما تعد به فى تكنيك الغياب وما تحققه منه ، فإنها تصل مع قارئها إلى طريق ممارستها الدلالية التى يتحدد مداها بقدر وعيهما (القصيدة / القارىء) بإمكانات هذه الممارسة .

من هنا كان مصطلح الاستراتيجية STRATEGY دالاً فى هذا السياق . فالمصطلح ، وإن كان متداولاً للدلالة على " علم أو فن الحرب ووضع الخطط وإدارة العمليات الحربية " ، فإنه أيضا دال على البراعة فى التخطيط والتدبير عمومًا . ومن مشتقاته STRATAGEM " بمعنى حيلة حربية ، حيلة أو خدعة ، براعة فى الخداع . وهى الدلالات التى

يبرزها تكنيك الغياب كاستراتيجية نصية عند سعدى ، كما وضحناه . فبناء القصيدة على الإيهام ، بالكيفية التى ذكرناها ، شكل من أشكال الخداع الدال ، والذى يمارسه نص سعدى ببراعة .

ولم تكن دلالات التخطيط والبراعة فى الخداع ، كتكنيك دال فى النص ، لتتحقق عند سعدى يوسف إلا من خلال وعى بتكنيك الكتابة . وليس الوعى بتكنيك الكتابة فحسب ، وإنما تلك الدرجة من الوعى التى تتيح هذه الإمكانات من لعب النص ضمن وعيه بممارسة لعبة الكتابة . وهو ما سيتأكد فى قراءاتنا اللاحقة لبعض نصوص سعدى يوسف .

الهوامش

(١) محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة - دراسة ومعجم إنجليزى / عربى ، القاهرة الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، ١٩٩٦ ، ص١ .

(٢) راجع على سبيل المثال :

- جاك دريدا ، البنية والعلامة واللعب ، ت / جابر عصفور فصول شتاء ١٩٩٣ ، ص ٢٣٥-٢٣٦ .

- جاك دريدا ، الكتابة والاختلاف ، ت / كاظم جهاد ، المغرب ، دار توبقال ، ١٩٨٨ ، ص٤٩ .

- رولان بارت ، نظرية النص ، ت / محمد خير البقاعى ، مجلة العرب والفكر العالمى ع٣ ، ص ٩٢-٩٥ .

- رولان بارت ، لذة النص ، ت / محمد رفرافى محمد خير البقاعى ، العرب والفكر العالمى ، ع ١٠-ص : ١٥ ، ١٨ ، ٢٥ : ٢٦ ، ٣٤ .

(٣) انظر : - زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية ، ص ١٦٣ .

- محمد عنانى المصطلحات الأدبية الحديثة ، المعجم : ص ١-١٢٢ ، والدراسة : ص ١٢٤ - ١٢٦ - ١٥١ .

- نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩١ ، ص ٤٣ .

- فريال غزول ، تقديم ترجمتها لمقال ألتوسير " البنية ذات الهيمنة " فصول ، مج ٥ ع٣ - ١٩٨٥ ص ٤٥ .

- اديث كريزويل ، عصر البنيوية ، ت / جابر عصفور ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٦ ، ص ٧٢ ، ٣٥٠ : ٣٥٧ .

- جون ستروك (تحرير) البنيوية وما بعدها ، ت / محمد عصفور ، الكويت ، عالم المعرفة ، ١٩٩٦ ، ص ١٦٢ - ١٠٧ .

(٤) تستند التفرقة بين " العمل " و " النص " إلى تمييز رولان بارت بينهما .

(٥) انظر : نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ص ٤٣ : ٤٤ .

(٦) راجع : الخطاب الفلسفى فى الحداثة ، العرب والفكر العالمى ، ع ٩ ، ص ٩٤ : ١١٠ .

(٧) ترجم الكتاب إلى العربية تحت عنوان (حداثة التخلف - تجربة الحداثة) وهو من تأليف مارشال بيرمان . ت / فاضل جتكر ، دار كنعان دمشق ١٩٩٣ .

(٨) راجع : جاك دريدا (البنية والعلامة واللعب) والمناقشات التى تلت الدراسة .

(٩) البنيوية وما بعدها ، ص ١٦١ .

(١٠) انظر الترجمة العربية (قراءة رأس المال) ألتوسير وآخرون ، ت / تيسير شيخ الأرض .

(١١) فريال غزول ، تقديمها للترجمة التى قدمتها لفصل من كتاب ألتوسير (من أجل ماركس) ، ص ٤٥ .

(١٢ البنية والعلامة واللعب ، السابق .

وفى بارت انظر : إيجلتون ، مقدمة فى نظرية الأدب ، ت / أحمد حسان ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩١ ، ص ١٦٤ : ١٦٥ .

(١٣) البنيوية وما بعدها : ص ٢٠٧ .

(١٤) نفسه ، ص ١٦٢ .

(١٥) دريدا ، الكتابة والاختلاف ، ص ١٣٢ .

(١٦) المرجع السابق والصفحة نفسها ، (هامش ٢) .

(١٧) نفسه ، ص ١٣٤ : ١٣٥ .

(١٨) جاك دريدا ، توقيع حدث سياق ، مجلة العرب والفكر العالمى ، ع ١٠ ، ص ٨٥ .

(١٩) الكتابة والاختلاف ، فى حوار مع المترجم ، ص ٤ . وراجع الحوار نفسه فى " الكرمل " ع ١٧ ، ١٩٨٥ ، ص ٥٨ : ٥٩ .

(٢٠) دريدا ، البنية والعلامة واللعب .

(٢١) نفسه ، ص ٢٣٤ .

(٢٢) نفسه ، ص ٢٣٥ .

(٢٣) نفسه .

(٢٤) نفسه ، ص ٢٤٢ .

(٢٥) نفسه ، ٢٤٤ .

(٢٦) إيجلتون ، مقدمة فى نظرية الأدب ، ص ٢١٣ .وارجع كذلك : ص ٢١٧ ، ٢٢٢ .

(٢٧) إيجلتون ، النقد والأيديولوجيا ، ت / فخرى صالح ، عمان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٢ ، ص ١١١ .

(٢٨) المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص ١ .

(٢٩) كريستوفر بطلر ، التفسير والتفكيك والأيديولوجيا ، ت / نهاد صليحة ، فصول مج ٥ ، ع٣ . ١٩٨٥ ص ٩١ .

(٣٠) ايجلتون ،الماركسية والنقد الأدبى ، ت / جابر عصفور ، فصول ، ع ٣ ، ١٩٨٥ ، ص ٣١ .

(٣١) كريستوفر بطلر ، السابق ، ص ٩١ .

(٣٢) نفسه ، ص ٩٢ .

(٣٣) ايجلتون ، السابق ، ص ٣١ .

(٣٤) -Catherine Belsey : Critical Practice. (London:1980) P.109.

(٣٥) النقد والأيديولوجيا ، ص ١١٠ ، ١١١ . وراجع كذلك : الماركسية - النقد الأدبي ، ص ٣١ .

(٣٦) -Catherine Belsey : ibid pp.107:108 .

(٣٧) -Ibid,p.107.

(٣٨) النقد والأيديولوجيا ، ص ٩٩ .

(٣٩) بارت ، مبادىء في علم الأدلة ، ت / محمد البكري ، سوريا ، دار الحوار ، ط ٢ ، ١٩٨٧ ، ص ١١٩ .

(٤٠) مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١١٦ .

(٤١) نفسه ، ص ١٦٦-١٦٧ .

وراجع كذلك : - عصر البنيوية ، ص ، ٢٧١ . و - بارت ، نظرية النص ، ص ١٠٠ و المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص ٨٣ ، ٨٤ .

(٤٢) مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٦٧ .

(٤٣) -Catherine Belsey : Ibid. pp104:105.

(٤٤) راجع : بارت ، نظرية النص .

(٤٥) نفسه ، ص ٩٥.

(٤٦) نفسه ، ص ٩٥ .

(٤٧) بارت : لذة النص ، ص ١٣ .

(٤٨) نفسه ، ص ٩ .

(٤٩) نظرية النص ، ص ٩٩ .

(٥٠) لذة النص ، ص ٣٤ .

(٥١) نظرية النص ، ص ١٠٠ .

(٥٢) راجع : ايجلتون ، مقدمة فى نظرية الأدب ، ص ١٧٢ - اديث كريزويل ، عصر البنيوية ، ص ٢٧٧ .

(٥٣) فصول : المجلد السابع ، ع١ ، ٢ ١٩٨٧ ، ص ١٩٦ : ١٩٩ .

(٥٤) جابر عصفور ، معنى الحداثة فى الشعر المعاصر ، فصول ،المجلد الرابع ، ع٤ ، ١٩٨٤ ، ص ٤٣ .

(٥٥) محمد لطفى اليوسفى . لحظة المكاشفة الشعرية ، تونس ، الدار التونسية ، ١٩٩٢ ، ص٢٠٤ : ٢٠٧ .

(٥٦) يمنى العيد : فى معرفة النص ، بيروت ، دارالآفاق الجديدة ، ١٩٨٣ ، ص ١٠١ - ١٤٤ .

(٥٧) محمد بنيس ، الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها ، ج١ ، المغرب ، دار توبقال ، ١٩٨٩ ، ص ٥٧ .

(٥٨) فصول ، مج ٨ ، ديسمبر ١٩٨٩ .

(٥٩) نفسه ، ص ٧٧ : ٧٨ .

(٦٠) نفسه ، ص ٧٩ .

(٦١) نفسه ، ص ١٠٤ (هامش ٧) .

(٦٢) نفسه ، ص ٩٩ .

(٦٣) نفسه ، ص ٨١ .

(٦٤) نفسه ، ص١٠٢ .

(٦٥) عبد الله السمطى ، أطياف شعرية ، فصل بعنوان (بنية الغياب) ، صادر عن المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

(٦٦) راجع الدراسة فى فصول ، مج ٤ ، ع ٣ ، ١٩٨٤ ، خاصة ص ٥٣ .

(٦٧) نصر حامد أبو زيد ، مفهوم النص - دراسة فى علوم القرآن ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، ص ١١ .

(٦٨) راجع دراسته للغزالي ضمن الكتاب السابق .

وكذلك كتابه : الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية ، القاهرة ، دار سينا للنشر ، ١٩٩٣ .

(٦٩) راجع نقد الخطاب الديني ، دار سينا للنشر ، ١٩٩٣ .

(٧٠) راجع له على الأخص : - تاريخية الفكر العربي الإسلامي ، بيروت ، مركز الإنماء القومي ، ١٩٨٦ .

الفكر الإسلامي - قراءة علمية ، ط ٢ ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٦ .

(٧١) راجع : أسرار البلاغة ، ت : محمد رشيد رضا ، القاهرة ، مكتبة ابن تيمية ، د.ت ، ص ٩٨ ، ١١٥ : ١١٦ ، ٢٠ ، ١٢٥ : ١٢٦ .

وكذلك : دلائل الإعجاز ، ط ٣ ، ت : محمود محمد شاكر ، القاهرة ، مطبعة المدني ، ١٩٩٢ ، ص ٣٤ .

(٧٢) جابر عصفور ، بلاغة المقموعين ، مجلة ألف ،ع ١٢ ، ١٩٩٢ ، ص ٣٩ .

" لسنا بتلك الرهافة الكافية لكي نلمح جريان الصيرورة الذى قد يكون مطلقًا ، أما ما هو ثابت فهو لا يوجد إلا بفضل أعضائنا الفجة التى تلخص الأشياء وتعيدها إلى مستويات عامة ، فى حين لا شىء يوجد على هذا الشكل . فالشجرة هى شىء جديد فى كل لحظة ؛ ونحن نؤكد على الشكل لأننا لا ندرك رهافة حركة مطلقة "

(نيتشة)

قد يكون النص هو أيضًا تلك الشجرة التى ندين بتسميتها (المؤقتة) لفجاجة أعضائنا .ولعلنا علميون بحكم عدم رهافتنا .

(بارت - لذة النص)

٢ - استراتيجية القراءة (التأويل)

إذا كنا قد سلمنا بأن الممارسة الدلالية ، في ذلك النوع من الكتابة الذي تنتمي إليه نصوص سعدي يوسف تمارس حسب المبدأ الذي أطلق عليه دريدا " اللعب " والذي يقوض من خلاله مركزية البنية وجمودها ، فإن الطرف الآخر في هذه الممارسة الدلالية ، وهو القارىء عليه أن يعي أن دوره في تلك الممارسة دور " الشريك " في عملية إنتاج الدلالة وأن دينامية هذا الدور وفاعليته في الممارسة رهن بامتثاله ، وتمثله كذلك ، للمبدأ نفسه : مبدأ " اللعب " . ونحن نموضع القارىء هنا بوصفه شريكًا في عملية إنتاج الدلالة وفي الممارسة الدلالية للنص لنتجاوز مغالاة بارت في جداله لإثبات دور القارىء كمنتج للنص وليس مستهلكًا له بمنحه القارىء الدور الأول - وأكاد أقول والأخير - في عملية إنتاج الدلالة في النص ، في حين تكاد تنمحي أمامه أية فعالية للنص نفسه في إنتاج دلالته .

ولندرج مدى فعالية دور القارىء في الممارسة الدلالية هنا ، فإن ما أسميناه "استراتيجية الغياب " في شعر سعدي يوسف لا تكتمل له شروط التحقق إلا من خلال استراتيجية بعينها للقراءة تستطيع أن تتمثل شروط الممارسة الدلالية في النص ولا تعوق إمكانات تحققها أو تقسرها ، بل تصل بهذه الإمكانات إلى طاقاتها القصوى التي قصد إليها النص أو لم يقصد طالما أنها في النهاية جزء من إمكاناته الإبداعية ومن الآفاق المتاحة أمامه لممارسة " اللعب " .

فى اللعب والمنهج

حين نتحدث عن " استراتيجية للقراءة " فإننا نتحدث بخصوص " المنهج " . والكلام عن " المنهج " أو " المنهجية " يبدو متعارضًا ، بشكل من الأشكال ، مع " اللعب " حين تتخذه القراءة التى نسعى للقيام بها مبدأ يتيح لها أكبر قدر من الحرية فى دراسة موضوعها . وكذلك يبعدها عن كل ما يفرض عليها قيوداً تفقدها شروط ممارستها لدورها فى عملية الممارسة الدلالية . سواء كان ذلك من قبل " منهج " بعينه أو غيره من المناهج عمومًا . إذ من المعروف أن اختيار منهج بعينه يؤثر مسبقًا فى كيفية فهم الظاهرة بل والنتائج التى يصل إليها مدى هذا المنهج : " إن المنهج لا ينتج فى النهاية إلا ما يبحث عنه أو لا يجيب إلا عن الأسئلة التى يطرحها . إن أى منهج يتضمن إجاباته ولا يوصلنا إلى شىء جديد [١] ، كما يقول جادامر ، ويرى أن عملية " الفهم " تتجاوز إطار المنهج .

وهى نفس النظرة تقريبًا عند توماس كون فى كتابة " بنية الثورات العلمية " والتى تنطبق على العلوم بشكل عام ، طبيعية كانت أو إنسانية ، إذ يقول : " وصفوة القول إن قرار استخدام جهاز بذاته واستخدامه بطريقة محددة ، إنما يحمل فى طياته ، عن وعى أو عن غير وعى ، افتراضًا بأن أنواعًا معينة فقط من الوقائع سوف تظهر "[٢] . ومما يزيد من قسرية المنهج فى التعامل مع موضوع درسه أن تحكم هذا المنهج رؤية معيارية . وهو ما أطلق عليه توماس كون " العلم القياسى " ويرى " أن العلم القياسى غالبًا ما يقمع الإبداعات الجديدة الأساسية لأنها تدمر بالضرورة التزاماته واعتقاداته الراسخة "[٣] . ويعرف العلم

القياسى NORMAL SCIENCE بأنه " البحث الملتزم بحدود وإطار نموذج إرشادى معترف به بين الباحثين المتخصصين فى مجال علم بذاته وأى خروج عن هذا الإطار نشوز وشذوذ يفضى تكراره إلى الشعور بأزمة ، أى يكون بداية لأزمة تنتهى بتحول ثورى فى هذا الإطار المرسوم [٤] فدرجة خضوع المنهج لرؤية معيارية ما هى ما تحدد مدى قسرية المنهج وحدود إمكاناته فى التعرف على موضوع درسه " .

من هنا كان الرفض للرؤية المعيارية فى التعامل مع الظاهرة ، كل ظاهرة ، قرين كل دراسة قادرة على تقديم كشف جديد فى مجال العلم ، وقرين كل قراءة قادرة على الكشف عن الطاقات الإبداعية فى " النص " دون قسر أو تعنت على مدى تاريخ المنهجية فى قراءة النص .

وفى هذا السياق كان من الطبيعى أن تبرز وتتميز تجربة بلاغى مثل عبد القاهر الجرجانى فى قراءة النص وتكتسب تفرداً تستحقه نظراً للجهد الذى بذله ووعيه بضرورة التحرر من المعيارية التى تحد من إمكانات القراءة ، وبالتالى من إمكانات النص نفسه . ففى كتاب " دلائل الإعجاز " يتحدث فى فصل " فى النظم يتحد فى الوضع ، ويدق فيه الصنع " عن نوع من النظم يرى أنه من بدائع النظم ويحرص أن يعقب على توصيفه لهذا الضرب من النظم بقول ينهى به القارىء عن اتخاذه معياراً يفسد إدراكه لضروب أخرى من النظم ، وإن كانت تتشابه مع هذا النوع من النظم أو تتفرع عنه ، يقول : " وليس لما شأنه أن يجىء على هذا الوصف حد يحصره ، أو قانون يحيط به ، فإنه يجىء على وجوه شتى ، وأنحاء مختلفة "[٥] ولعل هذه الفكرة نفسها فى

جوهرها ، عن " المنهج " هى ما حدت بدريدا الذى استعرنا منه مفهوم " اللعب " إلى رفض أن يسمى " التفكيك " كممارسة قرائية " منهجًا " قائلاً " : ليس التفكيك منهجًا ، ولا يمكن تحويله إلى منهج . خصوصًا إذا ما أكدنا فى هذه المفردة على الدلالة الإجرائية أو التقنية (...) ليس يكفى القول إن التفكيك لا يمكن أن يختزل إلى أدواتية منهجية أو إلى مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقل "(٦) .

هذا الرفض الشديد الذى يبديه دريدا تجاه تحول التفكيك كممارسة قرائية إلى " مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقل " وكذلك التحفظ إزاء اختزال هذه الممارسة إلى أدواتية منهجية هو ما يصل هذا النوع من الممارسة الذى يمثله دريدا - فى تصورنا - بإنجاز الشكليين الروس تحديداً . فالأخيرون يرفضون أن يتم اختزال إنجازهم فى دراسة الأدب إلى " نظرية " أو " منهج " . فى مقاله الذى يعرف فيه بإنجاز الشكليين الروس يجادل بوريس إيخنباوم بشدة لرفض صفتى " النظرية " أو " المنهجية " وإقصائهما عن إنجاز الشكليين الروس أو إقصائه عنهما . يقول : " فى الواقع ، إننا لن نتحدث ولن نناقش أية منهجية ، وإنما سنتحدث ونستطيع أن نتحدث فقط عن بعض المبادىء التى توصلنا إليها بواسطة دراسة مادة ملموسة ، دراسة خصائصها النوعية ، وليس بواسطة نظام ما جاهز ، منهجى أو جمالى(٧) .

وإيخنباوم يتحدث هنا وعينه على مبدأ التجدد والتطور الذى يعتبره أهم ما يتميز به إنجازهم وأهم ما يحرصون عليه . ويرى هذا المبدأ مهدداً من قبل خصومهم وتلامذتهم على السواء ، إذ لا يلقون بالا لهذا

الحرص على التجدد والتطور فى الممارسة القرائية لدى الشكليين الروس ولا ينشغلون إلا بتحويل هذه الممارسة إلى " نظام " ساكن من " الشكلية " ينفعهم فى إقامة مصطلحات وتصاميم مبسطة وتصنيفات ، كما يقول إيخنباوم ، وينفى ذلك بقوله : " ذلك أنه لم يكن لدينا وليس لدينا حتى الآن أى مذهب أو نظام جاهزين . لقد كنا ، فى عملنا العلمى ، نقدر النظرية كفرضية للعمل فقط ، نستطيع بمساعدتها أن نشير إلى - وأن نفهم - الوقائع ، نكتشف صفتها النظامية التى بفضلها تغدو تلك الوقائع مادة للدراسة . لهذا السبب لم ننشغل بتعريفات يتحلب لها ريق الورثة ، كما لم نبن نظريات عامة تريح الانتقائيين . كنا نضع مبادىء ملموسة ثم نتمسك بها فى حدود إمكانية تطبيقها على مادة ما فإذا اقتضت المادة تعقيداً أو تغييراً لمبادئنا فعلنا ذلك مباشرة . بهذا المعنى ، نكون أحراراً بما فيه الكفاية أمام نظرياتنا الخاصة . وكل علم ، فى اعتبارنا ، يجب أن يكون كذلك فى حدود ما إذا وجد اختلاف فيما بين النظرية والقناعة . فلا يوجد علم جاهز . لأن العلم إنما يعيش متخطيًا الأخطاء ، وليس وهو يضع الحقائق (٨) .

ويقول فى موضع آخر بخصوص التحولات المتلاحقة على مبادئهم ومفاهيمهم ، والتى لم تكن لتتم لولا سماحهم لها بذلك ، بل وحرصهم على ذلك أيضًا : " إن هذه المباينة فى مفاهيمنا الخاصة ، ومبادئنا العامة ، قد كانت هى ما يميز التطور الكلى للمنهج الشكلى . فنحن لم نكن نتوفر على مبادىء دوغمائية ، مثل تلك التى يمكن أن تعرقل سيرنا أو تمنعنا من الوصول إلى الوقائع . كما أننا لم نكن نستطيع

ضمان خطاطاتنا إذا ما حاولنا تطبيقها على وقائع لم نكن نعرفها : فالوقائع يمكن أن تطالب بتغيير المبادىء أو تصحيحها أو جعلها أكثر تعقيداً "[٩] ويجادل إيخنباوم ، على امتداد عرضه لإنجاز الشكليين الروس ، بأنه لا يعرض لنظرية أو لمنهج يتوفر عليه إنجازهم وإنما يعرض للتطور الذى ظل المبدأ الأساس لإنجازهم فى دراسة الأدب . وهو المبدأ الذى يرى أنه يحفظ إنجازهم من الجمود والتحول إلى " تاريخ " عبر ثباته فى شكل " نظرية " : " إننا لا نتوفر على نظرية يمكن أن نعرضها على شكل نظام قار وجاهز . إن النظرية والتاريخ ، عندنا ، لا يشكلان إلا شيئًا واحداً (...) لقد ربانا التاريخ جيداً ولذلك لا يمكننا أن نقع فى خطأ تلافى تلك الوحدة . أما فى اللحظة التى سنكون فيها مضطرين للاعتراف بأننا نتوفر على نظرية تفسر كل شىء ، وتجيب عن كل حالات الماضى والمستقبل ، وليست مضطرة بسبب ذلك - للتطور أو ليست بقادرة عليه ، إذ ذاك سنكون كذلك مرغمين على الاعتراف بأن المنهج الشكلى قد انتهى ، أن روح البحث العلمى قد غادره "[١٠] .

هذه الرؤية الدينامية والمتحررة لدى الشكليين الروس فى تصورهم للمنهج وللبحث العلمى وللممارسة القرائية التى تجافى الجمود والمعيارية هى ما تجعلنا نصل إنجاز الشكليين الروس بدريدا وبارت ، وبعبد القاهر الجرجانى من قبلهما . وهى الرؤية نفسها التى جعلت هذه المدرسة النقدية ، قصيرة العمر ، عميقة الأثر فى تاريخ دراسة الأدب بما تتسم به من ثورية أصيلة "[١١] وإن مقارنة للمقولات التى سقناها للشكليين الروس بقول ياكوبسون فى دراسته " اللسانيات والشعرية " : " ونحن نميل إلى اعتبار ظواهر مثل غياب النبر على الأزمان الموسومة أو نبر الأزمان

غير الموسومة بوصفها انحرافات ، إلا أنه ينبغى أن نتذكر أن الأمر يتعلق هنا بتأرجحات مقبولة تبقى فى حدود القانون "[١٢] أقول إن المقارنة بين الرؤيتين تكشف عن التمايز الجذرى بين نسقى الرؤية لدى كل منهما ، وتدفعنا إلى القول بأن إنجاز الشكليين الروس فى دراسة الأدب كان بمثابة " الثورة " التى تحولت على يد وريثهم (ياكوبسون) إلى " نظام " . لذلك فقد تحولت البنيوية على يديه ، وكل الأنماط التى تمثلها من " نظريات " فى دراسة الأدب ، إلى جزء من التاريخ . بينما تظل الرؤية التى يستند إليها إنجاز الشكليين الروس ، ومن بعدهم أصحاب ما بعد البنيوية ، ممتدة الأثر ، بفضل وعيها واحترازها الشديد - كما رأينا عند دريدا - من أن تتحول ممارستها القرائية إلى مجموعة من القواعد الأدواتية المنهجية ، التى تحولها إلى نظرية مدرسية وتسلبها وعيها بضرورة الحرص على أن تضع ممارستها القرائية نفسها موضع مساءلة مستمرة مجددة نفسها بالموازاة والتفاعل مع تجدد موضوع درسها نفسه وهو النص ، ومتمثلة للمبدأ الحداثى " كل ما هو صلب يذوب فى الهواء " .

هل بدا من كلامنا السابق أننا نرفض المنهج ؟

إننا لا نجادل من أجل رفض " المنهج " ، بل ولا نستطيع ؛ إذ ليس من المتصور قيام قراءة ما لنص أدبى ، أو غير أدبى ، لا تتوفر على " منهج " أيًا كانت سمات هذا المنهج . ولكننا نريد أن نقدم قراءة للنص الشعرى تنطلق ، أولاً ، من وعى بالنص فى حركيته بوصفه مجال

فعالية دائبة لحركة الدوال / المدلولات في ممارستها النصية ، وليس بوصفه معطى ثابتًا ونهائيًا . وتبحث ، ثانيًا ، عن الكيفية التي تتيح لطاقات النص الإبداعية أقصى حرية في ممارستها الدلالية ، دون قسر أو تعنت في قراءة النص .

ونحن نقول ذلك وعيننا على العديد من القراءات التي تنشغل بالنظرية والمنهجية عن موضوع قراءتها نفسه ، فتظل تدور في فلك النظرية وتلوي عنق النص ليوافق دورانها بدلاً من أن تدور هي في فلك النص . وهي تغفل بذلك إحدى مسلمات النقد ، كما يقول نورثروب فراي : " فإن أوليات النقد ومسلماته لابد أن تنبثق من الفن الذي تتعامل معه . فأول ما يجب على الناقد فعله هو قراءة الأدب ، لكي يقوم بمسح استقرائي لميدانه ويجعل مبادئه النقدية تشكل نفسها فقط من خلال معرفته لميدانه (..) فإن كان للنقد وجود فيجب أن يكون تفحصًا للأدب في حدود إطار مفهومي مستمد من مسح استقرائي للميدان الأدبي "(١٣) . وكثير من مناهج القراءة لدينا تغفل دائمًا هذا المبدأ الأساسي الذي لابد أن ينطلق منه كل منهج : الاستقراء ، الذي يقوم عليه التعريف الأولي للمنهج METHOD : " المنهج قوامه الاستقراء . ويمثل في عدة خطوات تبدأ بملاحظة الظواهر وإجراء التجارب ثم وضع الفروض التي تحدد نوع الحقائق التي ينبغي أن يبحث عنها وتنتهي بمحاولة التحقق من صدق الفروض أو بطلانها توصلاً إلى وضع قوانين عامة تربط بين الظواهر وتوجد العلاقات بينها "(١٤) .

والتعريف دال على أن الاستقراء هو قوام أى منهج يسعى لرصد ظاهرة ما ، بما يدلل على ما نبتغيه من " المنهج ؛ الذى تقوم عليه قراءة ما لنص أدبى ، من الاحتراز والتحفظ بخصوص الشطر الثانى من التعريف ؛ إذ إن وضع الفروض التى " تحدد " نوع الحقائق التى " ينبغى " أن يبحث عنها وصولاً إلى وضع " قوانين " عامة . كل هذا يعد فى تصورنا تقييداً مسبقًا لحرية المنهج ومرونته فى ممارسته الاستقرائية وتناقضًا معها . ولا يفلت الباحث من هذه القيود فى إدراكه لموضوع درسه ، إلا بقدر امتلاكه وعيًا علميًا بمدى تدخل العناصر الخارجية - بما فيها ذاته هو - فى بحثه ، كما يرى سيد البحراوى فى كتابه " البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث "(١٥) .

يتضمن معنى الاستقراء الرصد للظاهرة موضوع البحث دون " تحديد " لنوع النتائج التى يتوقعها هذا الرصد بما قد يؤدى إلى تحديد زوايا الإدراك للظاهرة ، وفى النهاية الجهل بها . وأظن أن هذه النظرة للمنهج نابعة من النظرة السكونية للظواهر . إذ تمت صياغة هذا التعريف فى ظل رؤية علمية ترصد الظواهر والعالم فى سكونيتها ، وهو ما يجافى ما وصلت إليه التطورات العلمية التى تتطلع إلى رصد المادة فى حركيتها(١٦) مؤكدة أن ليس ثمة شيئًا ثابتًا . وقد عبر نيتشة عن ذلك العجز فى وسائل إدراكنا عن إدراك ما أسماه جريان الصيرورة ، يقول : " لسنا بتلك الرهافة الكافية لكى نلمح جريان الصيرورة الذى قد يكون مطلقًا ، أما ما هو ثابت فلا يوجد إلا بفضل أعضائنا الفجة التى تلخص الأشياء وتعيدها إلى مستويات عامة فى حين لا شىء يوجد

على هذا الشكل . فالشجرة هى شىء جديد فى كل لحظة ، ونحن نؤكد على الشكل لأننا لا ندرك رهافة حركة مطلقة " . ولهذا التصور المعرفى أثره بالضرورة على تصور موضوع دراسة النقد ، وهو النص .

هناك تصورات عديدة للنص " الأدبى " تتوفر عليها النظرية الأدبية المعاصرة . وهى تصورات لـ " النص " الأدبى بشكل عام ، فالنظرية الأدبية المعاصرة لم تنشغل بشكل أساسى بوضع تعريفات للأنواع الأدبية (الشعر - القصة - الرواية .. إلخ) لأن انشغالها الأساسي كان منصبًا على تحديد الخصائص المائزة للنص الأدبى بشكل عام عن الكلام العادى ، بدءًا من جهود الشكليين الروس وحتى الآن ، مرورًا بالبنيوية وما بعدها .

وقد مضت دراسات ما بعد البنيوية ، مستندة إلى الرؤية العلمية المتطورة التى أشرنا إليها ، خطوات أبعد فى تصورها للنص ؛ إذ لا تتناوله بوصفه منتجًا نهائيًا ثابتًا ، وإنما سعت لتكوين وعى بالنص فى حركيته . والتصور الدال في هذا السياق هو التصور الذى وضعته جوليا كريستيفا واستند إليه بعدها رولان بارت فى مقاله حول " نظرية النص " . تضع كريستيفا تعريفًا مبدئيًا للنص قائلة : " نعرف النص بأنه جهاز نقل لسانى يعيد توزيع نظام اللغة واضعًا الحديث التواصلى ؛ نقصد المعلومات المباشرة ، فى علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة "(١٧) وفى موضع آخر من مقالها " النص وعلمه " ضمن كتابها " السيميوطيقا " تجادل كريستيفا لتخليص تصورها للنص من قبضة " الموضوع الأدبى " الذى تطالب به كل من النزعة السوسيولوجية

الفجة والنزعة الجمالية ، ثم لتخليصه كذلك من خلطه بـ " الموضوع المسطح " الذى تطرحه اللسانيات للنص . تقول : " إن النص ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية ، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية . وهذا يعنى أنه ممارسة مركبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصى الذى يمارس لعبه داخلها بواسطة اللسان ،وبهذا المقدار فقط يكون لعلم النص علاقة ما مع الوصف اللسانى "(١٨) .

ونؤكد فى تعريف كريستيفا على كون النص " ممارسة مركبة " تتطلب من الطرف الآخر فى هذه الممارسة (القارىء) امتلاك " نظرية للفعل الدال " تستند إلى الوعى بمبدأ " حركية " هذه الممارسة أو ما أسمته كريستيفا ودريدا من قبلها ، وأكدنا نحن عليه : " اللعب " . من هنا فإن تعريف كريستيفا للنص يتميز بتجاوزه للرؤية السكونية للنص بوصفه معطى ثابتًا ونهائيًا . وهو ما يكتمل من خلال المصطلحات التى وضعتها كريستيفا فى تصورها لخصائص النص : الإنتاجية ، التمعنى ، تخلق النص ، الممارسة الدلالية ، التناص . وهى نفسها المصطلحات التى تبناها بارت وأسس عليها نظريته للنص . يرى بارت فى مقاله " نظرية النص "(١٩) أن النص ممارسة دلالية ، ويعرف الممارسة الدلالية بقوله : " إنها أولاً : نظام دالى مميز ، خاضع لتصنيفية الدلالات (وليس لأصل العلامة الأولى) " ، ويؤكد على مفهوم الممارسة متجاوزاً المستوى التجريدى لها عند سوسير ، ليميز

مفهوم الممارسة الدلالية عن مفهوم الدلالة قائلاً " إن مفهوم الممارسة الدلالية يعيد للكلام طاقته الفاعلة "[٢٠] .

والنص ، كذلك ، إنتاجية وليس " منتوج " عمل ، حيث النص هو : " الساحة ذاتها التي يلتقى فيها صاحب النص وقارئه : النص يعتمل طوال الوقت ، ومن أنى تناولناه ؛ ولو كان مكتوبًا " مثبتًا " لا يقف (يكف) عن الاعتمال وعن تعهد مدارج الإنتاج (..) الإنتاجية تنطلق ، وتدور دوائر إعادة التوزيع ويبزغ النص عندما يباشر المدون (الكاتب) أو القارىء أو كلاهما مداعبة الدال (..) أى أن الدال ملك لكل الناس ، والنص فى الحقيقة هو الذى يعتمل بلا كلل ولا ملل ، وليس الفنان أو المستهلك "[٢١] .

وفى هذا التصور لحركية النص يرفض بارت مفهوم الدلالة الذى يراه جزءًا من فهم الأدب بوصفه " عملاً " لا " نصًا "[٢٢] قائلاً : " يعالج الناس النص كأنه ممكن لدلالة موضوعية تظهر وكأنها محنطة فى الأثر / المنتج . ولكن فى اللحظة التى يتصور فيها النص كإنتاج (وليس كمنتج) لما تعد " الدلالة " متصوراً وافيًا بالمرام (...) ويصبح من الضرورى التمييز بين الدلالة التى تنتمى على صعيد الإنتاج إلى الملفوظ والاتصال ،وبين العمل الدلالى الذى ينتمى إلى صعيد الإنتاج ، أى إلى التلفظ والترميز : أن ذلك العمل هو الذى نسميه التمعنى "[٢٣] .

ويميز بارت ، محتذيًا كريستيفا ، بين " خلقة النص " و " تخلق النص " ويرى تخلق النص بوصفه الموضوع الذى تتبنى فيه خلقة النص . ويؤكد بأن هذا التصور لتخلق النص يتجاوز البنيوية فهو " انبناء وليس

بنية " . ويعرض أخيراً لمفهوم التناص كواحد من أشكال التفكك والانبناء فى كل نص " فكل نص هو تناص ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى ، إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية : فكل نص ليس إلا نسيجًا جديداً من استشهادات سابقة "(٢٤) .

وهو هنا ، يكرر تشبيهه للنص بالنسيج الذى بدأ به مقاله ، ويكرره كذلك بقوله " وتدير النظرية الحالية للنص ظهرها للنص - الحجاب ؛ وتسعى لاكتشاف النسيج فى حالة نسجه ، فى حالة تشابك الأنظمة ، الصيغ ، الدوال "(٢٥) وهذا التشبيه أصر عليه كذلك فى كتابه " لذة النص "(٢٦) مؤكداً على السعى لإدراك النسيج / النص فى حال نسجه / انبنائه . وليس من الغريب أن التشبيه نفسه نجده عند جاك دريدا "(٢٧) مستنداً مثل بارت إلى أن الأصل اللاتينى لكلمة text يعنى " النص ؛ ويعنى كذلك " النسيج "(٢٨) وقد أشار إلى ذلك أيضًا عبد الفتاح كيليطو فى كتابه " الغائب " مضيفًا الإشارة إلى كثرة ورود هذا التشبيه لدى البلاغيين العرب "(٢٩) . وهم جميعًا (بارت ، دريدا ، كيليطو) ينتمون إلى نمط من الممارسة القرائية يسعى لإدراك النص فى حركيته ، فى انبنائه ، وليس فى ثباته وسكونيته اللذين لا يسمان النص فى الأصل إلا من خلال التصور الجامد له .

الظاهرة ، إذن ، فى حركيتها أو جريان صيرورتها ، حسب نيتشة ، تحدد ملامح منهج دراستها . والنص أيضًا فى ممارسته الدلالية يحدد خطوات رقصه ويضع قواعد لعبه الخاصة . وعلى القراءة إذا أرادت أن

تكون شريكًا فاعلاً فى تلك الممارسة الدلالية أن ترصد فى النص خطوات رقصه وقواعد لعبه الخاصة لمشاركته إياها . ليحققا معًا أقصى حدود تلك الممارسة . وتصل بالنص إلى أقصى طاقاته الإبداعية . فكما يقول تودوروف فإن " الذات التى تقوم بالفهم ملزمة بإغناء معنى النص ، إنها خلاقة ومبدعة بصورة مساوية "(٣٠) وهى ليست طرفًا سالبًا فى ممارسة دلالية يقتصر دوره القارىء فيها على أن يستخرج من القصيدة بالضبط ما يفترض بشكل غامض أنه ما وضعه فيها الشاعر عن وعى .

فهذا التصور السلبى لدور القارىء يتضمن افتراضًا بألا " يملك الناقد إطاراً مفهوميًا : فمهمته بكل بساطة أن يأخذ قصيدة أتقن الشاعر شحنها بعدد معين من المحسنات أو المؤثرات ، فيستخلصها بكل طمأنينة واحدة إثر أخرى "(٣١) كما يقول فراى . وهو ما أكد عليه كل ناقد واع بدوره الخلاق فى الممارسة القرائية للنص ، بدءاً من عبد القاهر الجرجانى الذى شبه حال القارىء الذى يدقق النظر فى أنواع النظم بديعة التركيب بحال " البانى يضع بيمينه ههنا فى حال ما يضع بيسراه هناك ، نعم ، وفى حال ما يُبْصرَ مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين "(٣٢) وليس انتهاء بعبد الفتاح كيليطور فى رؤيته للنص (مقامة الحريرى) " إنها نسيج محكم يتعين علينا أن نفتق خيوطه ونفككها خيطًا خيطًا ثم يتعين علينا أن نعيد تركيبه من جديد . ولا محالة أن النسيج الجديد سيكون موافقًا للنسيج القديم ومخالفًا فى آن "(٣٣) فالقراءة ينبغى أن تعى دورها الإيجابى فى عملية الخلق الإبداعى وتعى ، من جانب آخر ، أن هذا الخلق لا يعنى لى عنق النص والافتئات عليه . وهو الوعى الذى

يجعلها بحق إبداعية علمية غير خاضعة للأهواء ومتجاوزة لمجرد الانطباعات المزيفة أو المتعجلة عن النص ، كما يقول سيد البحراوى فى " البحث عن لؤلؤة المستحيل "(٣٤) .

وإعادة الإنتاج " لا تعنى أن النص المقروء مجرد هيولى قابلة للتشكل على أى نحو نشاء . إن إعادة الإنتاج عملية محكومة بتفاعل أنساق ، لا يمكن معها إلا أن ندور فى دائرة محدودة - مهما اتسعت - من الإمكانات ، فنحن لن نقرأ إلا ما نحن قادرون على قراءته ، فى أى حدث للقراءة ، والنص لن ينقرىء إلا بما هو ممكن داخل حدود بعينها - مهما اتسعت - للانقراء "(٣٥) . وهذه الحدود نفسها من صنع النص ، إذ النص يفعل فى القراءة كما تفعل هى فيه ويؤثر فى ممارستها كما تؤثر فى ممارسته . يقول تيرى إيجلتون فى عرضه لنظرية القراءة عند فولفجانج ايزر " إن العمل يطرح للتساؤل ويحول المعتقدات الضمنية التى نجلبها إليه ، ويزعزع " DICONFIRMS عاداتنا الروتينية فى الإدراك (..) وبدلا من تدعيم إدراكاتنا المعطاة ، فإن العمل الأدبى القيم ينتهك ، أو يتخطى هذه الطرق المعيارية للرؤية ،وهكذا يعلمنا شفرات جديدة للفهم "(٣٦). ويربط إيجلتون هذه الفاعلية للنص فى القراءة بمفهوم فك آلية الإدراك عند الشكليين الروس . ويؤكد أنه " إذا كنا نعدل النص باستراتيجياتنا للقراءة ، فإنه يعدلنا فى نفس الوقت : ومثل الأشياء فى تجربة علمية فإنه قد يجيب " إجابة " غير متوقعة على " أسئلتنا " .

النص لا يؤثر فى القراءة بهذه الصورة فحسب ، بل إن النمط المثالى للقراءة هو جزء من افتراضات النص نفسه . فالنص كل نص ، يفترض قارئه المثالى الذى يصبو إلى أن يشاركه الرقص / اللعب . يقول أمبرتو إيكو : " النص هو أداة متخيلة لإنتاج قارئه المثالى . وأكرر أن هذا القارىء ليس هو القارىء الذى يقوم بالتخمين " الوحيد الصحيح " . يمكن للنص أن يتنبأ بقارىء مثالى مؤهل لتجربة تخمينات لانهائية ، القارىء التجريبى هو مجرد فاعل يقوم بالتخمينات حول طبيعة القارىء المثالى المفترض من قبل النص "(٣٧) . ويزيد من تفعيل طاقات الرقص / اللعب فى النص أن هذا القارىء المثالى المفترض من قبل النص قد لا يتحقق على الإطلاق ، وهذا هو الأرجح ، ليظل النص أفقًا مفتوحًا من إمكانات القراءة اللانهائية . ويظل " كل فعل للقراءة هو إجراء تبادلى صعب بين كفاءة القارىء (العالم المعرفى للقارىء) ونوع الكفاءة التى يفترضها النص(٣٨) .

ويظل هذا التفاعل التبادلى شرطًا من شروط الممارسة الدلالية بين نص يقدم نفسه بوصفه أفقًا مفتوحًا من حركية الإبداع وقراءة تحرر نفسها دائمًا من كل جاذبية تثبت خطواتها وتسمرها بما يعوقها عن مسايرة النص فى حركة رقصه / لعبه . ولا يتحقق لها ذلك إلا بالقدر الذى تتيح به لنفسها أن تعدل من " خطواتها " باستمرار وتفارق الجمود والثبات فى رؤيتها للنص وتتخلى عن قناعاتها المسبقة التى تجافى موضوع قراءتها النص . فالقراءة ليست حركة مستقيمة إلى الأمام ، مجرد مسألة تراكمية : " إذ إن تخميناتنا الأولية تولد إطارا مرجعيا

لتفسير ما يتلوها ، ولكن ما يتلوها قد يبدل على نحو استرجاعى فهمنا الأصلى ، مركزا الضوء على بعض سماته ومزيحا غيرها إلى الخلفية . وأثناء استمرارنا فى القراءة نطرح افتراضات . ونراجع معتقدات ، ونقوم باستنتاجات وتوقعات تزداد باستمرار (..) ونحن نقرأ إلى الوراء وإلى الأمام فى آن واحد متنبئين ومسترجعين أو ربما واعين بتحققات ممكنة للنص أنكرتها قراءتنا "[٣٩] .

وقد نبه مايكل ريفاتر فى مقال بعنوان " التأويل واللاتحديد " إلى ما أسماه " أخطاء القراءة " التى تعوق الممارسة التأويلية للنص ، ومنها الاعتماد فى التأويل على المفردات اللفظية وإحالاتها المرجعية وتجاهل علاقاتها النصية ، وكذلك خطأ تجاهل وإغفال العناصر المهمشة فى النص . ويعتبر أن للتأويل فى عملية القراءة مستويات عدة متدرجة ، ويخطىء المؤول حين يعتبر وصوله لمستوى ما من مستويات التأويل وصولا إلى المستوى النهائى أو التأويل النهائى للنص "[٤٠] . وبناء على هذا الفهم نفسه يقسم مراحل القراءة فى كتابه " سيميوطيقا الشعر " إلى مرحلتين من القراءة تتم على المستوى الأول " قراءة استكشافية ؛ تستمر من بداية النص إلى نهايته ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها متابعًا فى ذلك المسيرة السياقية SYNTAGMATIC .والقراءة الثانية استرجاعية وهى التى يعتبرها قراءة تأويلية حقيقية يتذكر فيها القارىء عند تقدمه فى قراءة النص ما قد انتهى إليه حالاً من قراءته " فيعدل فهمه له فى ضوء ما يقوم به الآن من تفسير . فالقارىء - عند تقدمه من بداية النص إلى نهايته - يراجع ويعدل ويقارن باستمرار ما قرأ[٤١] .

وفي حالة النص الشعرى تكون المسألة أكثر تعقيداً ، لما يتسم به هذا الأخير من تكثيف وتوتر فى الممارسة الدلالية الخاصة بالأداء الشعرى ، ومن قبل ذلك باستراتيجية إبداعية تشكل النص ليصل بالقارىء إلى حال الطمأنينة والاستسلام لما يقول بقدر ما تحفزه للقلق تجاه ما يقول النص وما لا يقول أيضًا " فالنصوص الشعرية مصممة لكى تثير فينا القلق قبل كل شىء ويجب أن نقدر (نؤول) أى اطمئنان نحصل عليه منها[٤٢] . فالنص الشعرى ، وكل نص ، فى سعيه لأن يكون نصا حافزا لممارسة قرائية أكثر فعالية لدى قارئة ، يترك فجوات فى النص ، بل قد يتعمد خلق هذه الفجوات فى معظم الأحيان كما يرى لوسيان دالينباخ فى كتابة " جماليات الشذرة " يقول : " إن النص كلما ملأ فجواته وزاد من درجة الشرح لنفسه فإنه يضعف بنية استدعاء النشاط الخيالى للقارىء ويفقد بذلك إثارته للاهتمام . وكلما زاد استثمار رغبة القارىء فى ملء فجوات النص [بواسطة المؤلف] كان ذلك على حساب المتعة المتحققة للقارىء من النص "[٤٣] .

وإذا كان هذا هو الحال بالنسبة للنص بشكل عام والنص الشعرى على وجه الخصوص ، فما بالنا بنص شعرى تكون سمة من أهم سمات استراتيجية الدلالية " الغياب " ، كنص سعدى يوسف الذى نحن بصدد دراسته . إن نصا له هذه الكيفية التى عرضنا لها عند سعدى يوسف يمارس إبداعيته بقدر كبير من الغواية والخطر فى آن . وبالتالى فإنه لا يستحق من الممارسة القرائية قدرا أقل من الغواية والخطر فى تطلعها التأويلى لهذا النص .

هذا التطلع فى الممارسة التأويلية لا ينبغى أن يكتفى أو يرضى بالقليل من التأويل للنص ، لأن النص نفسه لايعد بقليل من إمكانات تأويله . لذلك فنحن هنا لا نتطلع إلى ممارسة تأويلية فحسب ، وإنما إلى ما أسماه جوناثان كلر " التأويل المفرط " فى جداله أمام أمبرتو إيكو الذى يدافع عن التأويل المعتدل الملتزم بالحدود . يقول كلر إن " **التأويل يصبح مثيرا فقط فى درجته القصوى . إن التأويل المعتدل ، والذى يعبر عن إجماع ورغم ما له من قيمة فى بعض الظروف ، فهو قليل الفائدة** "(٤٤) **ويرى أنه إذا كان للنقاد أن ينفقوا وقتا فى التدبر واقتراح تأويلات ، عندئذ يكون عليهم أن يطبقوا أقصى ما يستطيعون من جهد تأويلى ، وأن يذهبوا بعقولهم إلى أقصى ما تستطيع . كثير من التأويلات " المتطرفة " مثل كثير من التأويلات المعتدلة ، سيكون لديها بلاشك تأثير ضئيل ، لأنه حكم بأنها غير مقنعة أو زائدة عن الحاجة أو غير متصلة بالموضوع أو مملة ، ولكنها حين تكون متطرفة تكون فرصتها أفضل ، مثلما يبدو لى ، فى تسليط الضوء على روابط أو تضمينات لم تلاحظ من قبل ، أو يتم التفكير فيها بأكثر مما إذا كافحت لتظل محكمة أو معتدلة** "(٤٥) .

ويصل إيكو إلى مدى أبعد فى جداله دفاعًا عن التأويل المفرط ، معتبراً أن النماذج التى استخدمها كلر للاستشهاد على التأويل المفرط ليست مفرطة فى التأويل بالقدر المطلوب . ويرى فى النهاية أن هذا النمط من التأويل الذى ينطوى على المغامرة هو مناط إثراء دلالة النص وإثراء الممارسة القرائية ذاتها : " سيكون محزنًا بلاشك أن الخوف من

التأويل المفرط قد يقودنا إلى تجنب أو قمع حالة التساؤل فى لعبة النصوص والتأويلات "(٤٦) .

هل هى مجرد مصادفة أن نقابل مصطلح " اللعب " فى كل اقتباس يتحدث عن نمط قرائى له نفس المنطلقات التى كنا بصدد عرضها ؟ لا أظنها مصادفة .واللعب هنا فى التأويل المفرط " قرين الغواية والخطر بوصفهما شرطى الدخول فى لعبة القراءة . فإذا كانت كتابة الشعر بمثابة الرقص على شفرة الحافة ، المهدد دائمًا بالسقوط والمقترن دائمًا بالغواية والخطر فى آن ، فليس أقل من أن تكون الغواية والخطر ذاتهما هما مدخل القراءة للعبة الممارسة الدلالية والخلق الإبداعى كذلك . امتثالاً للمبدأ الصوفى فى المعرفة " من ذاق عرف " .

ومن هنا فإننا نستعد للولوج إلى النص الشعرى عند سعدي يوسف مشحونين بالغواية وواعين بالخطر فى تلك الممارسة .

الهوامش

(١) نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص ٣٧ .

(٢) توماس كون ، بنية الثورات العلمية ، ت / شوقي جلال ، عالم المعرفة ، الكويت ، ع ١٦٨ ، ١٩٩٢ ، ص ١٠٢ .

(٣) نفسه ، ص ٣٤ .

(٤) نفسه ، (هامش الصفحة نفسها) .

(٥) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص ٩٣ .

(٦) جاك دريدا ، الكتابة والاختلاف ، ص ٦١ .

(٧) مجموعة من المؤلفين ، نصوص الشكلانيين الروس ، ت / إبراهيم الخطيب ، المغرب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ١٩٨٢ ، ص ٣٠ .

(٨) نفسه ، ص ٣٠ ، ٣١ .

(٩) نفسه ، ص ٦١ .

(١٠) نفسه ، ص ٦٨ ، ٦٩ وراجع كذلك فى إنجاز الشكليين الروس :

- تزفيتان تودوروف ، نقد النقد ، الفصل الخاص بالشكليين ، ت / سامى سويدان ، بيروت ، مركز الإنماء القومي ، ١٩٨٦ .

- فريال غزول ، الشكلية الروسية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٢٥ السنة ٤ يناير / فبراير ١٩٨٢ ، عدد حول نظرية الأدب .

(١١) فريال غزول ، الشكلية الروسية ، المرجع السابق ص ٢٨ .

(١٢) رومان ياكوبسون ، قضايا الشعرية ، ت / محمد الولى ومبارك حنون ، المغرب ، دار توبقال ، ١٩٨٨ ، ص ٤١ .

(١٣) نور ثروب فراى ، تشريح النقد ، ت / محيى الدين صبحى ، طرابلس ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٩١ ، ص ١٥ .

(١٤) مجدى وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٤ ، ص ٢٧٦ .

(١٥) راجع سيد البحراوي ، البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث ، القاهرة ، دار شرقيات ، ١٩٩٣ ، ص ٩ :١١ .

(١٦) ولعل الكشف العلمى للدكتور أحد زويل يكون لافتا فى هذا السياق .

(١٧) نقلا عن : رولان بارت ، نظرية النص ، ص ٩٣ .

(١٨) راجع الدراسة لكريستيفا مترجمة ضمن كتاب " علم النص " ت / فريد الزاهى ، المغرب ، دار توبقال ، ١٩٩١ ، ص ١٤ .

(١٩) رولان بارت ، نظرية النص .

(٢٠) نفسه ، ص ٩٣ .

(٢١) نفسه ، ص ٩٤ .

(٢٢) راجع بارت : " من العمل إلى النص " ضمن كتاب " درس السيميولوجيا " ، ت / عبد السلام بنعبد العالى ، ط ٢ ، الغرب ، دار توبقال ، ١٩٨٦ .

(٢٣) نظرية النص ، ص ٩٥ .

(٢٤) نفسه ، ص ٩٦ .

(٢٥) نفسه ، ص ٩٧ ، وراجع كذلك ص ٨٩ .

(٢٦) لذة النص ، ص ٣٥ .

(٢٧) عن : عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، ص ٢٨ (هامش ٣) .

(٢٨) مجدى وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، ص ٥٥٦ .

(٢٩) عبد الفتاح كيليطو ، الغائب ، المغرب ، دار توبقال ، ١٩٨٧ ، ص ٢٨ (هامش ٣) .

(٣٠) تزفيتان تودوروف ، باختين - المبدأ الحوارى ، ت / فخرى صالح ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٦ ، ص ٢٤١ .

(٣١) نورثروب فراى ، تشريح النقد ، ص ٢٩ ، ٣٠ .

(٣٢) دلائل الإعجاز ، ص ٩٣ .

(٣٣) الغائب ، ص ٢٨ .

(٣٤) سيد البحراوى ، فى البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ص ١٠ .

(٣٥) جابر عصفور ، قراءة التراث النقدى ، ط ١ ، مؤسسة عيبال للنشر ، ص ٧١ .

(٣٦) تيرى إيجلتون ، مقدمة فى نظرية الأدب ، ص ١٠٠ .

(٣٧) أمبرتو إيكو ، التأويل والتأويل المفرط ، ت / ناصر الحلوانى ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٦ ، ص ١٠٥ .

(٣٨) نفسه ، ص ١١١ .

(٣٩) مقدمة فى نظرية الأدب ، ص ٩٨ : ٩٩ .

(٤٠) Michal Riffatere:"interpretation and undecidability " in " New literary History"XII : 2 (Winter-1981) pp 227-242 .

(٤١) راجع الفصل الذى ترجمته فريال غزول من الكتاب ضمن " مدخل إلى السيميوطيقا " ص ٢١٧ : ٢١٨ .

(٤٢) روبرت شولز " سيمياء النص الشعرى " مقال ضمن كتاب " اللغة والخطاب الأدبى " لمجموعة مؤلفين ت / سعيد الغانمى ، بيروت ، المركز ، الثقافى العربى ، ١٩٩٣ ، ص ١٠٢ .

(٤٣) Lucien Dallenbach : Duffragment au Cosmos, pp 423 : 424 .

تفضلت الدكتورة أمينة رشيد بتقديم النص الفرنسي لي ومعاونتي بترجمته ، فلها وافر الامتنان والشكر .

(٤٤) إيكو ، التأويل والتأويل المفرط ، ص ١٧٧ .

(٤٥) نفسه ، ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

(٤٦) نفسه ، ص ١٩٦ .

الفصل الأول

دلالة الغياب فى النسق اللغوى

فى سياق إحدى مراحل تطور نظرية النقد الأدبى كان عنوان هذا الفصل كفيلاً بإلغاء الفصول اللاحقة لصالحه ، أو على الأقل تضمنها داخله . فالدراسات النقدية التى سعت - وقتها - لأن تحقق لنفسها سمة " العلمية " تجنبت ، فى تحديدها لموضوع درسها ، مفهوم " الشعر " لما يتسم به من تجريدية - رومانسية خاصة - تحول دون إخضاعه للتجريب العلمى ، فاستبدلت به مادته " اللغة الشعرية " بوصفها الأكثر تحديداً وملموسية ، وبالتالى أكثر مصداقية فى الخضوع للتجريب العلمى .

ومن هنا فقد درجت دراسات نقدية على الحديث عن " اللغة الشعرية " أو " لغة الشعر " كسبيل للحديث عن " الشعر " ، وأصبح التساؤل عن ماهية الشعر لا يجد إجابته إلا من خلال دراسة " اللغة الشعرية "(١) . وكان التصور أن الباحث عن " الأصول الأدبية " خارج إطار اللغة إنما " يبحث وراء اللغة عن مفتاح موجود فى اللغة نفسها كوحدة لا تنفصم بين الدال والمدلول "(٢) كما يقول جون كوهن . وهو تصور وجد دعائمه الأولى فى مفهوم ياكوبسون للعلاقة بين " الشعرية واللسانيات " ؛ إذ يرى أن " الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية (...) وبما أن اللسانيات هى العلم الشامل للبنيات اللسانية ،فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات (٣) .

وهكذا لم تكتف الدراسات اللسانية البنيوية بالهيمنة على نظرية النقد الأدبى ، بل أصبح على " الشعرية " نفسها أو الدراسات التى

تعنى بأدبية الأدب ، فى تصور ياكوبسون ، أن تتقلص لتصبح جزءاً من اللسانيات .وقد وجدت مبررها لذلك فى أن النظرية البنيوية التى هيمنت على الفكر الغربى وقتها بما حققته من نقلة فى الوعى وكيفية الإدراك إنما تأسست أصولها الأولى فى مجال الدرس اللغوى من خلال إنجاز العالم اللغوى فردناند دي سوسير . فكان هذا العكس لما ينبغى أن تكون عليه العلاقة بين الدراسات اللغوية والنقد الأدبى باعتبار الأولى جزءاً من الثانى وأداة من أدواته ، قد تكون من أهمها ، أو أهمها على الإطلاق ، لكنها - فى النهاية - تظل محكومة بوضعها كأداة ضمن الأدوات التى يستعين بها النقد الأدبى فى تعامله مع النص الشعرى ولا يتقيد بحدودها . وهو ما لاحظناه من قبل فى سياق عرضنا لتعريف " النص " عند جوليا كريستيفا ولوضعية اللسانيات فى درس " النص " ضمن التعريف نفسه .

وإذا كنا نتفق مع كريستيفا فى رفض الهيمنة للسانيات على دراسة النص الأدبى ، فإننا - فى الوقت نفسه - نحاول هنا أن نفيد بما تقدمه اللسانيات فى فهم "اللغة الشعرية " بمستوياتها المتعددة ، بدءا من المفردة وحتى " النسق اللغوى " للنص ، فى إطار منطلق هذه الدراسة وهو الكشف عن دلالات الغياب فى النص الشعرى عند سعدى يوسف .

ويترتب على ذلك توجيه تركيزنا إلى جوانب بعينها من جوانب الدرس اللغوى والاستفادة منه أو تطويعه ، ما أمكن ، ليتواءم مع الاستراتيجية التى حددنا لقراءتنا للنص .

لفائدته المتأصلة فى سياق دراستنا لمفهوم الغياب ABSENCE وفى الدراسات التى أشرنا إليها فى المهاد النظرى .

ومن أبرز الدراسات التى أفادت من ثنائية علاقات الحضور وعلاقات الغياب دراسات رومان ياكوبسون للشعر ، بدءاً من دراسته " اللسانيات والشعرية " وتأسيسًا عليها فى دراساته التالية .

وتكتسب دراسة ياكوبسون لهذه الثنائية أهميتها من جانبين : الأول أنه أسس مفهومه لما أسماه " الوظيفة الشعرية " على هذه الثنائية تحديداً ، إذ جعلها مبنية على العلاقات بين هذين المحورين ، وهو ما يعكسه تعريفه للوظيفة الشعرية بوصفها " إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف "(٥) والثانى : جهده فى تعميق هذا التعارض بين المحورين السياقى والاستبدالى ليصل به إلى التعارض الذى أقامه بين الاستعارة والكناية ، وهو التعارض الذى تنطلق منه دراسته لـ " لغة الشعر "(٦) من جهة والذى يتأسس عليه تمييزه للأنواع الأدبية من جهة أخرى .

واللافت للانتباه هنا هو ما قام به ياكوبسون من نقل مصطلح علاقات الغياب من سياقه اللغوى إلى سياق النقد الأدبى .ولكنه فى الوقت نفسه لم يخلص المصطلح من محمولاته النظرية التى حمله إياها السياق المعرفى الذى نشأ فيه وكذلك بواعث صياغة المصطلح عند من صاغه . فلا يمكن أن نغفل أن دى سوسير حين صاغ مصطلح علاقات الغياب ، بل والثنائية كاملة بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور ، إنما فعل ذلك فى سياق تحليله للحدث الكلامى(٧) وهى الأصول اللغوية

التى أثرت على فهم ياكوبسون للمصطلح وعلى صياغته له كذلك . وياكوبسون نفسه فى تعميقه لهذه الثنائية وللتعارض بين المحورين السياقى والاستبدالى فى التعارض بين الاستعارة والكناية إنما كان يمارس ذلك أيضا فى سياق انطلاقه من دراسة " الحبسة اللغوية "(٨) .

ونبغى من كل ذلك إلى القول بأن إنجاز ياكوبسون النقدى والمؤسس على فهمه للثنائية التى أقامها دى سوسير بين علاقات الحضور وعلاقات الغياب لم يكن ليسمح بنقل مصطلح PARADAGMATIC ليتجاوز أصوله اللغوية ويقارب مفهوم الغياب كما عرضنا له فى المهاد النظرى ، ناهيك عن عدم إمكانية إنتاجه أصلا لمثل هذا المفهوم فى سياق نظامية فهمه هو للنص .

نحن - إذن - بحاجة فى دراستنا هذه لفهم لغوى للنص يتجاوز جزئية النظرة اللغوية عند ياكربسون من جهة ، ويتجاوز - كذلك - نظرته السكونية للبنية . فياكوبسون قد يتجاوز أحيانا حدود الجملة من خلال مفهوم التوازى لكنه فى توظيفه لهذا المفهوم عند التطبيق لا يتجاوز به مجرد العلاقة بين عدة جمل يقوم بينها مبدأ التوازى(٩) وذلك بدوره ، لايقربه من مفهوم " البنية أو " النص " .

وانطلاقنا من مفهوم الغياب فى هذه الدراسة يوجهنا لتبنى فهم لغوى بعينه لتحليل لغوية النص . وهو فهم يسعى لتجاوز الجزئية فى علم اللغة ، من جهة ، والمفهوم الجامد للبنية ، من جهة أخرى ، حتى يتوافق هذا الفهم مع دراستنا لاستراتيجية الغياب فى نص سعدى يوسف الشعرى بالسمات التى حددناها لهذه الاستراتيجية والتى تجافى

ما نتخلى عنه في الفهم اللغوى السابق للنص . من أجل ذلك فإننا نركز على مبدأين : الأول هو مبدأ الاختلاف فى العلامة اللغوية ، والثانى : اعتماد مفهوم " النسق اللغوى " فى الكشف عن فاعلية اللغة ضمن استراتيجية النص فى إنتاجه لدلالة الغياب . ذلك لأن الغياب لايتحقق إلا اعتمادا على مفهوم " النسق " كما أشرنا فى المهاد النظرى ، بخلاف مفهوم علاقات الغياب PARADAGMATIC الذى لا يتجاوز حدود المفردة والجملة .

والاحتراز الذى يجب أن نؤكد عليه هو اختلاف نظرتنا للنسق عن النظرة البنيوية التى تجعل مفهوم النسق أو البنية نفسه كفيلا بإجهاض إبداعية النص الشعرى بحرصها على مفهوم " النظام " الذى يحكمه " مركز " يستقطب كل عناصر البنية ، مشكلا نظامها ، ومسقطا من حسابه - فى الوقت نفسه - كل ما يشذ عن هذا النظام ومركزيته .

ويدفعنا إلى هذا الفهم للنسق اللغوى أن النص الشعرى الذى نحن بصدده يقوم على استراتيجية إبداعية تقصد أن تكثف فى النسق اللغوى علامات (دوال / مدلولات) بعينها لتقودنا بكثافة حضورها إلى علامات (دوال / مدلولات) غائبة عن هذا النسق الذى انبنى بهذه الكيفية خصيصا بغرض إحالتنا إلى غياب هذه العلامات وتنبيهنا لغيابها . فيكون الإمعان نفسه فى التركيز على حضور علامات بعينها ، وبكيفية معينة فى النسق اللغوى ، بمثابة إشارة (أو لنقل علامة) إلى غياب أو تغييب دلالة ما فى النسق اللغوى للقصيدة . ويمكن بشكل من الأشكال أن نقول إن النسق اللغوى للقصيدة ينبنى على " مركز زائف "

يعمل كوظيفة ليوجهنا بكثافة مركزيته وزيفها فى آن إلى دلالة غائبة أو إلى " المركز الغائب " الذى لا يكون حقيقا هو الآخر إلا فى علاقته بالمركز الأول . وبهذا تظل القصيدة فى " مراوحة " بينهما فتنتفى هيمنة كل منهما وتبقى الدلالة معلقة بينهما وتستمد فعاليتها من هذه المراوحة(١٠) .

هذا النهج فى تحليل النسق اللغوى للقصيدة يتناسب - كما نتصور - مع النص الشعرى الذى نحن بصدد دراسته ، ويتوافق - كذلك - مع رؤية سعدى يوسف نفسه للغة وتوظيفه لها ضمن " استراتيجية الغياب " . ففى حوار معه بعنوان " أنت والحياة وأشياؤها " يتحدث عن توظيفه للغة قائلا : " التى هى لغتى ولغتك ، إذن فلاستخدام هذه اللغة إيحاءً بالبداهة الأولى "(١١) وهو هنا يوظفها توظيفا واعيا يعبر عنه قائلا : " كل ما فعلته فى هذه السلسلة من الاختيارات يستهدف أمرا محددا هو الإيحاء بالبداهة الأولى ، أو الإيهام بها ، بينما هدفى الأساسى مختلف (أعنى فى حدود النص)"(١٢) . بما يؤكد أن الطريقة التى نسعى إليها فى التحليل إنما تبدأ خطواتها من طريق عبَّدهُ الشاعر لتصل به إلى آفاق فى النص ، قد لا يكون الشاعر قاصدا إليها بالضرورة إلا أنها - فى النهاية - تظل ضمن الإمكانات الإبداعية لنص يمارس لعبة إنتاج دلالته . قد لا يكون واعيا بشكل كامل بالمدى الذى يمكن تصل إليه تشكلات هذه اللعبة ، لكنه يمتلك - على الأقل - وعيا بممارسة آليات اللعبة نفسها .

واتفـاقـا مع المبـدأ الذى طرحناه فى المهـاد النظرى فى سـيـاق استراتيجيتنا فى القراءة ، والخاص بانتفاء فكرة النموذج المستقر والثابت للممارسة القرائية ، فإننا نؤكد هنا كذلك على المبدأ نفسه فى تحليلنا للنسق اللغوى للنص الشعرى عند سعدى يوسف ؛ إذ لا يمكننا أن نستند إلى نموذج محدد لتحليل النسق اللغوى فى النص لأن كل نص شعرى يقوم على نسق لغوى غير قابل للتكرار ، كسمة من سمات تفرد النص الشعرى ، خاصة عند شاعر مثل سعدى يوسف لا تنقصه أصالة الإبداع فى النص - فى كل نص - بكل عناصر تشكله .

ولا يتسق مع رؤيتنا للنص أن نحدد مبدئيا نموذجا نظريا محددا وجاهزا سلفا نعرض عليه النصوص قسرا أو طواعية . لذلك فإننا سنبدأ فى تحليل القصائد التى نرى أن النسق اللغوى فيها هو الأكثر فعالية ، وليس الوحيد بالطبع ، فى إنتاج دلالة " الغياب " مدركين أن للقصيدة أن تحدد نسقها اللغوى الخاص بها وأن علينا أن نسعى للكشف عن هذا النسق وآليات فعاليته فى النص .

بيتُه ، كان منكشفًا لغبارِ الشوارعِ
كانت حديقتُه - وهي مزهوةٌ بالقرنفلِ أحمر -
مفتوحةً للكلابِ
وللحشراتِ الغريبة ...
مفتوحةً للسنانيرِ ذاتِ المخالب ،
كانت زهورُ القرنفلِ - إذْ تتفتّحُ يومين -
مائدةً للكلابِ
وللحشراتِ الغريبة
مائدةً للسنانيرِ ذاتِ المخالب ...
كان غبارُ الشوارعِ يقتحم الورقَ الغضَّ :
ملحٌ على الزهرِ
ملحٌ على الشعَرِ
ملحٌ على قمرٍ يستدير بأثوابه
... ...
... ...
... ...

ذاتَ يومٍ تذكّرَ كيفَ بنى جدُّهُ
المنزلَ العائليّ.(١٣)

قد يكون البدء بتحليل النسق التركيبي (الجملى) للقصيدة مدخلا مناسبا لتحليل النسق اللغوى ككل ؛ إذ تقوم القصيدة تركيبيا - إذا استثنينا الجملة الأخيرة فى السطرين الأخيرين - على أربع جمل تنبنى على الفعل الناقص " كان " . وبالتالى يكون الإسناد الدلالى فى القصيدة معتمدا نسبيا على أخبار الفعل " كان " فى الجمل الأربع وهى (منكشفا - مفتوحة - مائدة - يقتحم) .والتأمل فى العلاقة بين أخبار الفعل " كان " هذه كاف لتقديم صورة مختزلة لما تريد القصيدة إبرازه فى الدلالة الكلية لها من أن اتسام الفضاء المكانى (بيته - حديقته - زهور القرنفل - الورق الغض) بالانكشاف والانفتاح كان بمثابة دعوة أو " مائدة " أتاحت للكائنات المعتدية أن " تقتحم " هذا الفضاء وتنتهكه .

وللجملة الاعتراضية أهمية كبرى فى لغة القصيدة ، فمن خلال الجملة الاعتراضية - وهما جملتان - تعمل القصيدة على التأكيد على دلالات معينة فى عملية الإسناد ، وإبراز دلالات بعينها من الدلالات المتاحة للمسند فى سلسلة التداعيات المرتبطة به . ففى السطر الثانى :

كانت حديقته - وهى مزهوة بالقرنفل أحمر -

تبرز الجملة الاعتراضية فداحة فعل الانتهاك للحديقة ، إذ تبرز دلالة ازدهار الحديقة وزهوتها بالزهور حال انتهاكها . وهو نفس الدور الدلالى الذى تؤديه الجملة الاعتراضية فى السطر السادس :

- كانت زهور القرنفل - إذ تتفتح يومين -

والنسق اللغوى حين ينقل " زهور القرنفل " من وضعها الثانوى نحويا ودلاليا فى السطر الثانى إلى موقع بارز نحويا ودلاليا فى السطر السادس فإنه يعمل بذلك ضمن غرض إبراز فداحة فعل الانتهاك الذى يمارس ضد أجمل وأرق عناصر الفضاء المكانى " زهور القرنفل " فى حال زهوتها وتفتحها . خاصة إذا كان ذلك يمارس من كائنات معتدية اعتداء غير طبيعى إذ هى حيوانات لاحمة فى الأصل : الكلاب والسنانير (جمع سنور ، وهو من الحيوانات آكلة اللحم) مما يشى بحدة الافتراس .

وما يؤكد هذا الغرض الدلالى للنسق اللغوى فى العمل على إبراز فداحة فعل الانتهاك بشكل متواتر فى القصيدة ، هو التأمل فى نسق أسماء الفعل " كان " أيضا ؛ فبعد أن كان فى الجملة الأولى " بيته " على وجه الشمول ، صار فى الجملة الثانية " حديقته " فقط ، ثم يصبح أكثر تحديدا فى الجملة الثالثة " زهور القرنفل " . ويتضامن مع هذه الحركة لنسق أسماء " كان " نسق أخبارها ، فخبر جملة " كان " الأولى منكشفا وكذلك مفتوحة فى الجملة الثانية قد يبرزان دلاليا الاقتحام أو التطفل لكنهما لا يدلان على فعل الاعتداء والافتراس الذى يظل من المحمولات الدلالية فى الخبر "مائدة" فى جملة " كان " الثالثة مع المسند إليه " زهور القرنفل " .

ويصل النسق اللغوى إلى التصريح بفعل الانتهاك والاقتحام مع خبر الجملة الرابعة : " يقتحم " لتكون نتيجة هذا الانتهاك بعد ذلك فى الجمل التقريرية الثلاث :

ملح على الزهر

ملح على الشعر

ملح على قمر يستدير بأثوابه

إن تضامن هذه الآليات التى يستخدمها النسق اللغوى جميعا وصولا إلى إبراز فداحة فعل الاقتحام والافتراس ، والتأكيد على أن سبب ذلك اتسام الفضاء المكانى نفسه بالانكشاف والانفتاح ، إنما يدفع ذهن القارىء إلى التفكير فى انتظار والبحث عن دال يغيبه النسق اللغوى ويمثل استجابة لهذه الكيفية التى بنى بها هذا النسق ، وهو ما وضع عنوانا للقصيدة " السياج " . خاصة مع الإيحاء فى السطرين الأخيرين من القصيدة بأن ثمة نقصًا فى بناء البيت :

ذات يوم تذكر كيف بنى جده

المنزل العائلى

هناك ملاحظة أخرى جديرة بالتحليل ضمن التكنيك الذى يمارسه اللغوى ؛ فعلى امتداد القصيدة تشيع الدوال اللغوية على دلالات الانفتاح وعلى الفضاء المنكشف المنفتح : (منكشفا حديقته مفتوحة تتفتح مائدة ..) إلا أنه فى السطر الثالث عشر ، ومع ذروة العلاقة الانتهاكية ، ترد إشارة غير مباشرة على " الانغلاق " كرد فعلى حتمى لما قدمه النسق اللغوى . فلفظ " قمر " قد لا يدل مباشرة على دلالة الانغلاق ، ولكن دائرية " القمر " ، كمرجع REFERENCE يحيل إليه الدال ولا ينفصل عن إثارته فى التصور الذهنى للمتلقى ، توحى بدلالة الدائرية التى تتضمن الانغلاق . ولعل الفعل " يستدير " بعده يدعم

دلاليا ما ندعيه من الإشارة هنا إلى الانغلاق كرد فعل لغوى على شيوع دلالات الانفتاح فى القصيدة .

وبذلك فإن النسق اللغوى يقود إلى أن السياج يمثل الاستجابة الدلالية الغائبة عن النسق اللغوى ظاهريا وأقول ظاهريا لأن العنوان هنا لا يمثل دلالة الغياب ولكنه يمثل " دالا " على الغياب . بمعنى أن العنوان هنا يعتبر دالا يعمل على ترسيخ تكنيك الغياب كتكنيك قرائى يفترضه النسق اللغوى ذاته للقصيدة . فالنسق اللغوى للقصيدة حين يمارس تكنيك تغييب دلالة ما أو دال ما ، بالرغم مما يصله (النسق) بقوة دالة بهذا الدال الغائب ، ثم يصرح به عنوانا للقصيدة ، فإنه بذلك يحقق غرضين معا : فهو - أولا - يرسخ تكنيك الغياب وينبه ذهن المتلقى إلى أن ممارسته القرائية ينبغى أن تراعى هذا التكنيك فى تلقى القصيدة . وثانيا : أنه حين يضع الدلالة التى غيبها ظاهريا عن النسق اللغوى عنوانا للقصيدة فإنه ينزع فتيل هذا الدال كدلالة غياب ، ليظل فقط دالا على تكنيك الغياب ، وليعيد القارىء فى ضوئه قراءة النسق اللغوى لتلمس دلالة أو دلالات الغياب الأكثر فعالية فى إنتاج تأويلات أعمق ترمى إليها القصيدة من خلال ذات النسق اللغوى .

فى القراءة السابقة للنسق اللغوى للقصيدة حاولنا أن نكشف الكيفية التى يعمل بها النسق اللغوى ضمن تكنيك الغياب رغم أننا لم نصل إلى الكشف عن الإمكانات الدالة للغياب فى القصيدة بعد . وسنحاول أن نقوم بذلك الآن من خلال إعادة قراءة النسق اللغوى نفسه فى ضوء ما كشفناه من ممارسته تكنيك الغياب فى البناء اللغوى

للقصيدة ، وهو ما يستلزم ممارسة قرائية تعمل فى ضوء هذه الممارسة النصية لتكنيك الغياب . وفى قراءتنا الثانية للغة القصيدة ينبغى أن نراعى ونعطى الأهمية لعناصر لغوية كانت بنية النسق اللغوى تعمل على تهميشها وزحزحتها عن مركز لعبة الدوال والمدلولات . وذلك لنعيد اكتشاف علاقات خفية بين دوال النسق اللغوي وأنساقه الجزئية ، لعلها تكشف لنا عن نسق من العلاقات الدلالية الخفية (الغائبة) المسكوت عنها فى القصيدة .

يحرص النسق اللغوى للقصيدة على توجيه دلالة القصيدة ظاهريا إلى زمن الماضى ، إذ تنتمى جميع أفعال القصيدة إلى الماضى ، فيما عدا فعلا واحد " يقتحم " ينتمى إلى المضارع ، إلا أن سياق الجملة التى يرد فيها نحويا (جملة كان) يحول انتماءه إلى الماضى أيضا . وبذلك يهمش النسق اللغوى زمن المضارع الآنى فيغيب ظاهريا الأفعال الدالة عليه . بينما هو الزمن الفاعل - فى تصورنا - فى تشكيل الفضاء الزمنى فى القصيدة ككل فالقصيدة ، وإن كانت تغيب عنها الأفعال الدالة على زمن الحاضر بشكل مباشر فإن الجمل التقريرية الثلاث التى تتموقع ضمن النسق اللغوى بوصفها أثر ونتاج فعل الاقتحام والانتهاك الذى أبرزته القصيدة : ملح على الزهر / ملح على الشعر / ملح على قمر يستدير بأثوابه .

هذه الجمل التقريرية الثلاث تعتبر دالة بشكل قاطع على الزمن الحضر وعلى الهم الآنى الذى كان باعثا على " تذكر " كيف بنى الجد المنزل العائلى أو بشكل أدق : إن هذا الهم الآنى هو الباعث والفاعل فى

تشكيل الفضاء الزمني للنسق اللغوى ككل . إن أثر الملح على الزهر والشعر والقمر الذي يستدير بأثوابه يحمل دلالة الجمود والتكلس والشيخوخة (لون الملح - الأبيض - على الشعر) ، بل ودلالة الموت أيضا ، وهي الدلالة الحتمية التي تقترن بالملح وأثره على حيوية هذه العناصر (الزهر - الشعر - القمر الذى يستدير بأثوابه) .

والتكرار في تركيب هذه الجمل الاسمية الثلاث لا ليؤكد فقط أثر الملح على هذه العناصر ، وإنما ليدل على التوحيد بين هذه العناصر الثلاثة ، ليس في تأثرها بالملح ودلالته في القصيدة فحسب وإنما في التوحيد بينها في نسق الرؤية عند سعدى يوسف . ففي النسق اللغوى والتصويرى عند سعدى يوسف تكتسب كل الدوال التي تنتمي للنبات دلالة خاصة . إذ إن ثمة تماهيا في رؤية سعدى بين الإنسان والنبات ، وبتحديد أكثر بينه هو وبين النبات ، وهو ما سيتضح في قصائد عديدة سواء في هذا الفصل أو الفصول اللاحقة . وتكفينا هنا ، للتدليل على ذلك الإشارة ، إلى الاسم الذى اختاره سعدى لنفسه في عديد من قصائده " الأخضر بن يوسف " والذي صدر به عنوان أحد دواوينه .

هذا التوحيد بين " الزهر والشعر والقمر الذى يستدير بأثوابه " يعد دالا - من جهة - على أن ثمة حضورا إنسانيا مهمشا في النسق اللغوى للقصيدة ، كما يسقط - من جهة أخرى - كل دلالات الانتهاك والاعتداءات التي وقعت على الزهر " زهور القرنفل " في النسق اللغوى على الذات أو الذوات الإنسانية التي تتوحد هنا بالزهر .

الحضور الإنسانى المهمش فى القصيدة يدعمه كذلك نسق الضمائر . فضمير الغائب المتصل ، رغم عدم تردده كثيرا فى النسق اللغوى ، يؤكد أن المسألة فى القصيدة تخصـ (ـه) فى النهاية ، فهو (" بيته " و " حديقته " و "جده") وليس " البيت " أو الحديقة " أو " الجد " .

والضمير الدال على حضور الذات " هو " فى القصيدة لا يشاركه فى القصيدة ضمير لحضور إنسانى آخر مشارك فى الحضور . ولكن هناك حضورا إنسانيا غير مباشر يرد فى القصيدة مرتين : الأولى للمفرد المؤنث فى الصورة المجازية : قمر يستدير بأثوابه " والثانية للجمع فى " المنزل العائلى " . وهاتان المرتان للحضور الإنسانى ، فى علاقتهما بضمير المفرد الغائب ، فى غاية الأهمية فى الكشف عن غياب ما يضىء بعدا آخر فى دلالة القصيدة . ففى العلاقة بين الدال " المنزل العائلى " فى نهاية القصيدة والدال " بيته " بنسبة المنزل إلى العائلة ونسبته فى بداية القصيدة إلى ضمير المفرد ، تكمن دلالة الوحدة ، أو على الأقل الشعور بها . ويضيف الحضور الإنسانى للمفرد المؤنث فى " قمر يستدير بأثوابه " إلى دلالة الوحدة هنا دلالات أخرى أقربها أنه كانت ثمة رغبة فى تحقيق علاقة ولكنها انتهت بالفشل والإخفاق والموت :

ملح على قمر يستدير بأثوابه

خاصة وأن التوحيد الذى تم بين الذات الإنسانية والزهر فى أثر الملح عليهما كنتاج لفعل الاقتحام والانتهاك على امتداد القصيدة كانت هى " قمر يستدير بأثوابه " طرفا مشاركا فى هذا التوحد مع الزهر

بجانب هو " ملح على الشعر " . وهو ما يسقط على العلاقة بينهما الدلالات التى بيناها منذ بداية التحليل والتى اقترنت بالزهر " زهور القرنفل " واقتحامها وانتهاكها بسبب انتمائها لفضاء يتسم بالانكشاف والانفتاح . فكأن العلاقة العاطفية أيضا أخفقت وفشلت بسبب غياب السياج الذى يحميها .

ثمة دلالة أبعد يضيفها الحضور الإنسانى قد تغير هذه النتيجة وهى دلالة يتضامن فيها الحضور الإنسانى المشارك بطرفيه : المفرد والجماعى . فمع إخفاق وموت التواصل العاطفى ، ومع دلالة الوحدة التى تكشف عنها المقابلة بين " بيته " و " المنزل العائلى " فإن دلالة بعينها تعلو على كل الدلالات السابقة فى القصيدة وهى أن هناك رغبة ملتبسة لديه فى التواصل كلية . وهذا الالتباس نتيجة الصراع بين الشعور بالوحدة من جهة وبين الخوف من الاعتداء والانتهاك لخصوصية العلاقات من جهة أخرى .

وهنا تلتبس بدورها دلالة " السياج " كاستجابة دلالية فى القصيدة ؛ إذ لا يظل استجابة أو مطلبا طالما أن هناك رغبة فى التواصل . ولكنه يظل دالا على الصراع بين الرغبة فى التواصل لتعويض الشعور بالوحدة وبين الخوف ، بل الرعب ، من الانتهاك من قبل عناصر غير مرغوب فى التواصل معها ولحماية خصوصية العلاقات الإنسانية والمشاعر التى تنفتح على الآخر وتنكشف أمامه فيتم امتهانها . وهكذا تتعقد علاقة القصيدة بالعنوان ، إذ يصبح " السياج " مرغوبا فيه وغير مرغوب فيه معًا ، ويصبح مطلبًا ولكنه اضطرارى وليس اختياريا . فالرغبة فى

التواصل ، والتى تبرر الانفتاح على الآخر ، لم تقابل فى القصيدة إلا بردود فعل لا تمثل الاستجابة المبتغاة ، ومن كائنات غير المرغوب فى التواصل معها (الكلاب ،........ إلخ) .

هل نجازف ونمضى بالتحليل خطوة أخرى ونقول إن بعدا سياسيا ، يمثل مستوى آخر من مستويات الدلالة التى ينتجها الغياب ، يمكن أن يضاف إلى قراءتنا ؟

ألا تثير فينا دلالة " الانفتاح " على الآخر الذى " يقتحم " والعلاقة الملتبسة فى دلالة " السياج " الذى يحدد علاقتنا بهذا الآخر دلالات بعينها ؟ خاصة فى ضوء السياق التاريخى الذى كتبت فيه القصيدة : السبعينيات ؟

صحيح أن القصيدة لم تكتب بمصر ، ولكنها لم تكن بعيدة عن الانفتاح كأيديولوجيا مطروحة فى ذلك الوقت .

لن أسهب فى تحليل هذا البعد السياسى فى القصيدة لأن تأويله قد يعد ، بصورة ما ، مجازفة لا يدعمها دال لغوى صريح فى النص ، ولكى لا أتورط - من جهة أخرى - فى إسقاط دلالات الظرف التاريخى على النص . ولكننى سأكتفى هنا بأن أشرت إلى إمكان تأويلى بما يتيح قراءة أخرى فى ضوئه قد تدعم حضور هذا البعد الدلالى أو تنفيه .

بيتُ مَنْ فى الجناحِ المداهَمِ بالرِّيح ؟
فى الورقِ المتساقطِ عن شَرْوةٍ ؟
فى ثيابِ البناتِ التى بدأت تتقاصرُ ؟
فى منزلِ السهروردى ؟
فى نظرةِ الحيوانِ الجريحِ ؟
بيتُ مَنْ فى ضلوعِ الصبىِّ المشاكسِ ؟
بيتُ مَنْ فى يدى ؟(١٤)

" ماذا تبقى من كل ماقلت عن نفسى

لقد احتفظت بكنوز وهمية فى خزانات فارغة "

فى تعليقه على هذين البيتين لبول إيلوار ، يقول مايكل ريفاتير فى كتابه سيميوطيقا الشعر : " يرجع مصدر الوحدة (فى البيتين) إلى الكلمة الوحيدة اليائسة التى لم يقلها الشاعر : " لا شىء " وهى الرد على السؤال ، ذلك الرد الذى لايقوى المتحدث على تقديمه بشكل حرفى "(١٥) .

وهذا التعليق نفسه هو مايمكننا أن نعلق به على قصيدة سعدى يوسف " استقصاء " . فمصدر الوحدة فى أبيات القصيدة ، بمدلولاتها التى تبدو للوهلة الأولى متنافرة ، هو الإجابة عن صيغ الاستفهام التى صيغت بها القصيدة كلها لتستدعى دلالة واحدة تكون بمثابة الإجابة عن تلك الأسئلة . إلا أن الإجابة لن تثير فينا هذه الدلالة ولن تنتج الأثر الدلالى الذى أنتجته صيغة الاستفهام .

إن الدوال التى تقع بعد حرف الجر " فى " :

- الجناح المداهم بالريح
- الورق المتساقط عن سروة
- ثياب البنات التى بدأت تتقاصر
- منزل السهروردى

- نظرة الحيوان الجريح

- ضلوع الصبى المشاكس

على ما يبدو بينها من عدم ترابط للوهلة الأولى ، فإن هناك مشتركا دلاليا بينها جميعا وهو أن كل عناصر هذه الصور تقف على حافة الخطر والتلاشى والعدمية . إنها لم تقع بعد فى العدمية ولكن دلالة وشوك العدمية ووحدة الشعور بالانهزام تطغى على هذه العناصر . إنها فى نقطة صراع غير متكافىء مع قوى تهدد وجودها ، وهى قوى لا يمكن قهرها أو حتى الصمود فى مقاومتها .

فالجناح المداهم بالريح لا يسعه إلا أن يخوض محاولة يائسة للصمود أمام مداهمة الريح . وكذلك الورق المتساقط عن سروة : هل يمكنه المقاومة إن أراد أن يتشبث بآخر ما يصله بالحياة وأن يظل منتميا للشجرة ؟ هل تتبقى هناك رغبة فى الاحتفاظ بشياب البنات التى بدأت تتقاصر ؟ ألا تعكس نظرة الحيوان الجريح حدة الشعور بالانهزام اليائس الخالى من أية إمكانية للفعل ؟

على حافة الخطر هذه ، وعلى هاوية التهديد الدائم بالعدمية والتلاشى " بيت من " يمكن أن يكون ؟ بما تحمله كلمة " بيت " من دلالات السكن والأمن والاستقرار ؟

فى البيتين اللذين أوردناهما لبول إيلوار تأتينا الإجابة الغائبة التى لم يصرح بها إيلوار محددة : " لا شىء " ، بما تحمله من دلالات الانهزام والعدمية ، لكنها مع ذلك لا تحمل دلالات الصراع غير المتكافىء

أو الوقوف على حافة الخطر والتلاشي كما في قصيدة سعدي . فاللحظة الشعرية التى تنطلق منها أبيات بول إيلوار لحظة ساكنة يسيطر عليها : - أو سيطر بالفعل - الانهزام والعدمية والاستسلام . بينما تقع اللحظة الشعرية فى قصيدة سعدى يوسف عند ذروة الصراع غير المتكافىء وعند حافة هاوية الهزيمة التى يقابلها استسلام من قبل عناصر تحاول ، رغم علمها بحتمية الانهزام ، أن تظل متمسكة بالمقاومة ، أو يريد الشاعر لها ذلك . وهو ما يعمق - فى تصورنا - الشعور بحدة الانهزامية أكثر مما فعلت أبيات بول إيلوار .

على من تسقط دلالة الشعور بالانهزامية والوقوف على حافة الخطر والتلاشي فى القصيدة ؟

إن النسق اللغوى فى القصيدة مارس نفس التكنيك الذى حللناه فى القصيدة السابقة " السياج " فى كيفية تغييبه أو تهميشه لحضور الذات فى القصيدة . فالنسق اللغوى إذ يستفيض فى إبراز دوال : (الجناح والورق والشباب ، ... إلخ) فإنه يهمش الضمير الدال على حضور الذات (ضمير المتكلم المتصل) فى السطر الأخير " بيت من فى يدى " . ولكنه بتهميشه لهذا الدال فى النسق اللغوى قد أسقط عليه وحمله كل الدلالات التى تحملها دوال النسق اللغوى كما حللناها . فالنسق اللغوى يوهمنا ظاهريا بأنه يقصى حضور الأنا ويغيبها لحساب حضور دوال أخرى فى القصيدة .والقراءة الواعية بتكنيك الغياب فى النسق اللغوى ستدرك أهمية هذا الدال المسكوت عنه والمهمش فى القصيدة .

هناك دال آخر فى القصيدة يشارك ضمير المتكلم الحضور الإنسانى ويرتبط به بشكل وثيق وهو " الصبى المشاكس " . فالتركيب الجملى يربط بينهما لغويا من خلال التوازى :

بيت من فى ضلوع الصبى المشاكس .

بيت من فى يدى .

إلا أن هناك رابطا أكثر دلالة يكمن فى نسق الرؤية عند سعدى ، ففى لغة سعدى يوسف فى أعماله بشكل عام ، وفى قصائد المرحلة التى كتبت فيها هذه القصيدة بشكل خاص تكتسب المفردات الدالة على الطفل (الصبى - الفتى - الطفل) دلالة خاصة عند سعدى يوسف تقترن بدلالات الحرية والمشاكسة والتمرد والطيران وانتفاء الزيف الذى يتسم به الكبار ، بل وتعريته فيهم ، مما يدفعهم لاضطهاده ومحاولة قهره . وهناك أمثلة عديدة على ذلك من قصائد سعدى مثل : " بيسان - قصيدة تركيبية - المشنقة - طيران - الأوراق " وستتضح هذه الدلالة أكثر مع التعرض لبعض هذه القصائد فى الفصول اللاحقة .والدلالة التى نركز عليها هنا هى أن صفتى التمرد والمشاكسة فى الصبى المشاكس لا تجعلانه قرين الاستسلام ، وبالتالى لا يكون قرينا للاستقرار والأمان . بل ينتمى مع سعدى يوسف ، أو ينتمى سعدى معه ،إلى " الفئة الضالة " التى طالما اطمأن لانتمائه إليها (راجع قصيدة " كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة ") .

هذا الصبى المشاكس ، بالدلالات المقترنة به والتى وضحناها فى نسق الرؤية عند سعدى ، كان بمثابة المعبر الدلالى الذى نقل النسق اللغوى في القصيدة من خلاله دلالات الصور السابقة عليه إلى الدال المهمش (ضمير المتكلم) . فالصبى المشاكس بدلالات التمرد والمشاكسة واقترانه بعدم الاستقرار أو الأمان يتضام مع الدوال السابقة عليه في القصيدة بدلالاتها التى ذكرناها ، ومن ثم فإنه حين يتوازى فى النسق اللغوى مع صوت الشاعر (ضمير المتكلم) . فى القصيدة فإنه يحمل إليه كل الدلالات التى سعى النسق اللغوى ظاهريا إلى اقصائه عنها وعدم إسنادها إليه مباشرة .

بائعةُ الحلوى تضحكُ :
موعدُها الأولُ
قد فاتَ ...
وموعدُها الثانى
مقترح قبل دقيقةْ ...
أرأتْ فى صوتِكَ موعدكَ الأولْ ؟[١٦]

عمن تتحدث القصيدة ؟

أو بتحديد أكثر : أين المسند إليه فى القصيدة ؟ أو أى الدوال يسند إليه النسق اللغوى الدلالة فى القصيدة ؟

لم يدفعنا إلى التساؤل هنا غموض فى لغة القصيدة أو معاظلة فى التركيب النحوى بها . فمنذ السطر الأول يبرز بوضوح المسند إليه " بائعة الحلوى " ثم يتوالى الإسناد الدلالى إليه مع تقدم القصيدة : تضحك - موعدها الأول قد فات - موعدها الثانى مقترح قبل دقيقة .

هذه الجمل التقريرية واضحة الإسناد بلا لبس أو غموض .ولكن السطر الأخير من القصيدة هو ما دفعنا للتساؤل بسبب علاقته بالجمل السابقة ، أو علاقتها به ، من جوانب عدة .

فالجملة التى يشتمل عليها السطر الأخير بطبيعتها الاستفهامية تمثل دالا مثيرا - بلغة علم النفس - يتطلب استجابة . ومن المعروف أن الصيغة الاستفهامية لا تتحقق شروط دلالتها مالم تثر فى ذهن القارىء ما يدفعه للبحث عن إجابة لها . إذن فالصيغة الاستفهامية فى حد ذاتها ، تدفعنا إلى وضع هذه الجملة فى مقارنة بالجملة التقريرية السابقة فى القصيدة . كما أن مضمون السؤال نفسه ، أو المسئول عنه فى الجملة ، يدفعنا كذلك لوضع علاقة هذه الجملة ببقية القصيدة موضع تساؤل . إذ ينصب السؤال حول دال آخر لم يشر إليه فى القصيدة من قبل (ضمير المخاطب فى " صوتك " " موعد ") .

ولكن الأكثر وضوحا في دفعنا للتساؤل عن المسند إليه في القصيدة هو الإجابة التي يتطلبها السؤال في السطر الأخير . فبعد هذا الوضوح الشديد في الإسناد الدلالي على امتداد القصيدة إلى مسند إليه واضح : " بائعة الحلوى " التي تضحك وتتواعد موعدا أولا ثم آخر ، تختم القصيدة بسؤال عن طرف آخر تماما لم يسند النسق اللغوي إليه أية دلالة من قبل ، فمن الطبيعي ألا تتولد في ذهننا إجابة ، بل يتولد سؤال هو : وما علاقة ضمير المخاطب بهذه الدلالات التي اسندها النسق اللغوي من قبل لمسند إليه آخر " بائعة الحلوى " ؟

وفي تصوري أن هذا السؤال هو ما تريد القصيدة دفعنا إليه ليكون بداية لإعادة قراءة النسق اللغوي للقصيدة في ممارسته للعبة الدوال والمدلولات التي تحكمها استراتيجية الغياب عند سعدي يوسف .

يضع تركيب الجملة الاستفهامية الأخيرة الدال المهمش في النسق اللغوي (ضمير المخاطب) في مقابلة نحوية ودلالية مع الدال المركزي في القصيدة (بائعة الحلوى) . فتركيب الجملة يسند للضمير عن طريق الإضافة دالين كان قد أسندهما من قبل للمسند إليه الرئيسي في القصيدة (بائعة الحلوى) وهما : الصوت والموعد الأول . وإذا كان الموعد الأول واضح التكرار مع بائعة الحلوى ومع ضمير المخاطب فإن النسق اللغوي لايرد به إسناد "صوت" إلى بائعة الحلوى . ولكن الفعل " تضحك " في السطر الأول يكفي للمقارنة بين ضحكها وصوته . فصوت بائعة الحلوى هو الضحك الذي تبرره السمات التي توحي بها الدلالات المسندة إليها في القصيدة من الجرأة في التواعد والمرح والبهجة

والحسم فى اتخاذ القرار واللامبالاة بما فات . فهى تقترح موعدا ثانيا بمجرد فوات الموعد الأول . وتحديدا فإنها تقترح هذا الموعد الثانى معه : صاحب ضمير المخاطب . والمقابلة بين صوته وضحكها يصوغها صراحة السؤال :

أرأت فى صوتك موعدك الأول ؟

بما توحى به المقابلة بينهما من سمات الارتباك والتردد والخجل والاضطراب ، وأكاد أقول العجز ، فى صوته . تقابلها سمات الجرأة والحسم والإقدام والمبادرة والقدرة على التواعد فى ضحكها .

إن النسق اللغوى للقصيدة لايسند أية دلالات بشكل واضح لضمير المخاطب ، بل إنه يهمشه ويقصيه عن مركز الإسناد الدلالى الذى تحتله بائعة الحلوى . ولكنه إذ يمارس كل ذلك ظاهريا فإنه من خلال المقابلة التى يوجهنا إليها ، بين ضمير المخاطب وبائعه الحلوى ينقل ، بطرف خفى : ضمير المخاطب من ثانويته وهامشيته نحويا ودلاليا إلى أن يصير المسند إليه المعنى والمقصود فى القصيدة ، ويسند إليه بدلالة المخالفة نقيض كل الدلالات التى أسندها للمسند إليه المعلن " بائعة الحلوى " .

مقهىً على البحرِ ،
وأغصانٌ على المقهى
توشوشُ الموائدَ الفارغةَ الخمسَ
سُدىً .
سيدةٌ تبكى
وحيدةً
فى الغسقِ الصيفىّ
والبحرِ الذى يُنصتُ
والمقهى . (١٧)

أشرنا من قبل إلى أن تحليلنا لعنصر بعينه من عناصر بناء النص الشعرى لا يعنى انفصاله عن بقية العناصر التى تتضافر معه فى إنتاج الدلالة .ولكن بروز فعالية عناصر ما فى تكنيك الغياب فى النص هو ما دفعنا إلى قراءته ضمن الفصل الإجرائى لعناصر بناء القصيدة فى الدراسة . وفى القصائد التى قدمنا قراءة لها فى هذا الفصل كان عنصر اللغة هو العنصر البارزة فاعليته فى تكنيك الغياب . أما فى قصيدتنا " لمحات جزائرية " فيعتمد تكنيك الغياب فيها على عنصر آخر بجوار اللغة وهو الصورة الشعرية وتحديدا بناء الصورة فى القصيدة . لذا فإننا سنكتفى هنا بتحليل النسق اللغوى تاركين تحليل الشق الآخر الخاص بالصورة للفصل التالى .

فى القصيدة ثلاثة أفعال فقط : توشوش ، تبكى ، ينصت . وهى أفعال تنتمى لمجال التواصل الإنسانى . فالفعل الأول " توشوش " يتضمن دلالة الحميمة والخصوصية ، هو وسيلة للتعبير عن رغبة فى إقامة حوار له خصوصية بين طرفين . كما أن البكاء تعبير إنسانى أيضا عن شعور ما ، ليس بالضرورة تعبيرا لطرف آخر لكنه فى النهاية دال له صلة بدلالات التواصل الإنسانى أو حتى اللاتواصل . أما الفعل الثالث : " ينصت " فيعد الاستجابة الدلالية للفعلين السابقين : " توشوش " و " تبكى " . فالأفعال فى القصيدة ، إذن ، والعلاقات الدلالية بينها ، دالة على التواصل الإنسانى أو الرغبة فى إقامة تواصل .

المقهى ، كفضاء للقصيدة يساند كذلك هذه الدلالة ، إذ المقهى مكان للالتقاء والتواصل ، حتى بين الغرباء أو الذين لا تجمعهم علاقة

حميمة أو غير حميمة . إلا أن فضاء الالتقاء والتواصل هذا (المقهى) لا يحقق دلالته المفترضة ، فينقلب " فضاء " بالمعنى الحرفى للكلمة . فالموائد الخمس " فارغة " والسيدة " وحيدة " ، فعلاقات التواصل فى القصيدة مبتورة .

القصيدة تقدم صورتين لعلاقات التواصل المبتورة :

" أغصان " على المقهى

توشوش الموائد الفارغة الخمس "

" سيدة تبكى "

وتقيم بين الصورتين توازيا نحويا ودلاليا يجعلنا نربط بينهما ونقارن بينهما أيضا .

لا يتم التواصل الإنسانى من طرف واحد ؛ ففعل التواصل لابد أن يتعدى لطرف آخر (مفعول به) كى يتحقق معنى " علاقة " تواصل حقيقية .

إن القول بأن شخصا ما يحب يعنى أنه فى حالة حب وليس فى علاقة حب . قد تكون علاقة التواصل غير ناجحة لكنها لابد أن تتعدى لطرف آخر ليتحقق شرط العلاقة .

الفعل الأول من أفعال التواصل فى القصيدة " توشوش " يتعدى إلى مفعول به : " الموائد الفارغة الخمس " .

بينما الفعلان الآخران : " تبكى " و " ينصت " فعلان لازمان لا يتعديان لمفعول به . صحيح أنهما يغلب عليهما اللزوم لغويا ولكن الفعل الأول أيضا يجوز أن يأتى لازما ، ولكنه جاء هنا متعديا لمفعول به هو الطرف الآخر فى العلاقة .

إذا أضفنا هذا إلى التوازى الذى يقيمه النسق اللغوى بين العلاقتين ، فإننا لابد أن نسأل : من الذى ينصت ؟ أو من الطرف الآخر فى العلاقة مع السيدة ، حتى لو لم تتحقق شروط التواصل الحقيقية فى العلاقة ؟

إن طرفى العلاقة فى الصورة الأولى موجودان : الأغصان والموائد ، بينما لا يوجد فى الصورة الثانية إلا طرف واحد وهو الطرف المؤنث : السيدة التى تبكى . ونلاحظ أن النسق اللغوى يظهر فقط معاناة الطرف الأنثوى فى العلاقتين . فالموائد فى الصورة الأولى " فارغة " ، والسيدة فى الصورة الثانية " تبكى وحيدة " . والنسق اللغوى إذا كان لا يصرح فى الصورة الثانية إلا بالطرف الأنثوى : السيدة ، فإن التوازى بين العناصر الحاضرة فى العلاقتين إذا وضعناها بهذا الشكل للمقابلة بين الصورتين :

أغصان	توشوش	الموائد	سدى
؟	تبكى	سيدة	وحيدة

يمكن أن يكشف لنا أن العنصر الذكورى الغائب ، والمقابل للعنصر الأنثوى " السيدة " ، له علاقة دلالية ما بالعنصر الحاضر : الغصن (مفرد أغصان) .

لقد أشرنا في سياق قراءتنا لقصيدة " السياج " إلى وضعية المفردات التي تنتمي لمجال النبات والشجر والزهر في معجم سعدي يوسف الشعري . والدال " غصن " واحد من هذه المفردات التي يتماهى الشاعر معها أحيانا . يقول سعدي في إحدى قصائده :

يا أيها الغصن الحزين

يا أيها المُلقى على أرض - وإن قَرُبت - غريبة

لكأنّ طُعم الله طين

وكأن كل الأرض - إلا أرض بغداد - غريبة(١٨)

وفي قصيدة أخرى :

أمثلما مرّت عليكَ الليلةُ الأولى

تمرُّ هذه الليلةُ الألفُ

أيبقى الحرفُ مشلولا

ينخره المنفى

أيبقى الغصنُ المقطوعُ مقطوعا(١٩)

وفي صورة ثالثة أكثر دلالة على العلاقة بينهما :

قال لي : أنتَ غصنٌ

ولكنّه

لمْ يقُل أىّ ريحٍ

ولاْ قال أىّ الشجرْ (٢٠)

ألا يدعمنا هذا إذا جازفنا بالقول بأن حضور الشاعر كطرف فى علاقة تواصل مبتورة يمثل الدال الذى كان يغيبه النسق اللغوى للقصيدة ؟ والذى يفجر بغيابه علاقات لغوية دلالية لم تكن لتتفاعل بحضوره نفسه ؟ وأن حالة اللاتواصل التى يتم إسنادها فى القصيدة إلى عناصر أخرى تبلغ مداها الدلالى حين تدل على حالة الاغتراب والوحدة لدى الشاعر ذاته ؟

هذا ما يوحى به النسق اللغوى للقصيدة ، وعى تحليل بناء الصورة فى الفصل التالى أن يزيد من دعم هذه القراءة للغياب .

الهوامش

(١) راجع مقال " ما الشعر " لرومان يا كوبسون ضمن " قضايا الشعرية " .

(٢) جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ت / محمد الولى ومحمد العمرى ، ص ٣٩ .

(٣) يا كوبسون ، اللسانيات والشعرية ، ضمن " قضايا الشعرية " ص ٢٤ .

(٤) انظر فى العلاقة بينهما :

- أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا ، ص ٣٤ : ٣٥ .

- رومان ياكوبسون ، ٦ محاضرات في الصوت والمعنى ، ت / حسن ناظم وعلى حاكم صالح ، بيروت ، المركز الثقافى .

- العربى ، ١٩٩٤ ، ص ١٣٥ .

- رومان ياكوبسون ، اللسانيات والشعرية ، ضمن " قضايا الشعرية " ص ٣٣ .

(٥) رومان ياكوبسون ، قضايا الشعرية ، ص ٣٣ .

(٦) السابق ، ص ٥٧ . وكذلك : صبرى حافظ ، جماليات الحساسية والتغيير الثقافى ، مجلة فصول . مج ٦ ، ع ٤ ، ص ٧٩ ، ٨٢ .

(٧) راجع : أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا ، ص ٣٤ ، ٣٥ . وكذلك : تيرى إيجلتون ، مقدمة فى نظرية الأدب ، ص ١٢١ ، ١٢٢ .

(٨) صبرى حافظ ، المذكور سابقا ، ص ٨٧ .

وراجع أيضا : - رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ت / جابر عصفور ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ص ١٢٥ .

- تيرى إيجلتون ، مقدمة فى نظرية الأدب ، ص ١٢٤ .

(٩) قضايا الشعرية ، ص ٨٣ .

(١٠) (Flicker المراوحة أو التوامض " وهو يبرز عندما يتصارع عالمان بديلان على السيادة فى أحد النصوص دون أن يحظى بها أيهما " (المصطلحات الأدبية الحديثة ، محمد عنانى ، ص ٣١) .

(١١) سعدى يوسف ،أنت والحياة وأشياؤها ، حوار مع هاشم شفيق ، الكرمل ، ع ٢٣ ، ١٩٨٣ ، ص ٧٥ .

(١٢) نفسه .

(١٣) مجموعة الأعمال الكاملة ، مج ١ ، ص ٧٣ .

(١٤) مجموعة الأعمال الكاملة ، مج ١ ، ص ٤٠ .

(١٥) راجع : مايكل ريفاتير " سيميوطيقا الشعر " ضمن " أنظمة العلامات " ، مرجع سابق ، ص ٢١٥ .

(١٦) " ست قصائد " ، الأعمال الكاملة ، مج ١ ، ص ١٥٣ .

(١٧) " لمحات جزائرية " ، ديوان " قصائد مرئية " ، الأعمال الكاملة ، مج ١ ، ص ٣٨٨ .

(١٨) راجع قصيدة " أغنية للرياح الخمس " فى ديوان " بعيدا عن السماء الأولى " الأعمال الكاملة ، مج ١ ، ص ٣٦٦ .

(١٩) راجع قصيدة " خواطر من مدينة قريبة من البحر " ؛ الديوان نفسه ، ص ٣٢٤ .

(٢٠) الأعمال الكاملة ، مج ٢ ، ص ١٤٦ .

الفصل الثانى

ــ تشكلات الصورة الشعرية وتشكيل بنية الغياب

311

كان من المتصور أن يبدأ هذا الفصل بالحديث عن أهمية الصورة فى خصوصية " النص الشعرى " وفى تحديد السمات المائزة للغة الشعر ، وكذلك بالحديث عن أثر الصورة فى المتلقى وطاقاتها التخييلية وفعاليتها فى التكثيف الدلالى بوصفه قرين اللغة الشعرية . وأن يتصدره ما يدعم هذه النقاط ويؤكد أهمية الصورة الشعرية ويفصل جوانبها . ولكن التساؤل عن جدوى ذلك جعلنى أعدل عنه لأتجنب ، التكرار فيما لم يعد يحتاج لفصل بيان وفى إثبات ما لم يعد فى حاجة لإثبات . لا أظن أن أهمية الصورة فى خصوصية النص الشعرى لا تزال تحتاج إلى إثبات أو تكرار . ومن ناحية أخرى فإن ما يشغلنى وأراه أجدر بالبحث يتمثل فى دراسة كيفية بناء وتشكيل " الصورة الشعرية " كتقنية من التقنيات الفاعلة فى بناء النص الشعرى ،والبحث فى آليات ممارسة الصورة لفعاليتها التشكيلية الدالة داخل القصيدة .

وفى سياق هذه الدراسة سنكون معنيين ، على وجه التحديد ، بدراسة الصورة فى نص سعدى يوسف الشعرى وحرفيته النصية فى تشكيل الصورة وبنائها الداخلى ضمن النسق البنائى للقصيدة ، وآليات ممارستها الفاعلة دلاليًا فى النص . وإذا أردنا أن نزيد الأمر تحديداً فلنقل : باعتبارها تقنية فاعلة ضمن " استراتيجية الغياب " فى نص سعدى يوسف الشعرى . هذه التقنية فى بناء الصورة ،وإن كانت لا تمثل كل أنماط الصورة المتعددة والدائمة التخلق والمقترنة دائمًا بالتجريب عند الشاعر ، فإنها على الأقل تغطى جانبًا كبيراً منها . والأهم من ذلك أنها تمثل ملمحًا نراه مهمًا فى خصوصية التجربة الشعرية عند سعدى .

من المجاز إلى الصورة :

يتضح ضمنيًا مما سبق أننى أسعى لاعتماد مفهوم الصورة Image أساسًا إجرائيًا فى تحليل الجانب التصويرى من النص الشعرى ، متجاوزاً به المفاهيم البلاغية للمجاز (الكناية والتشبيه والاستعارة والمجاز المرسل ... إلخ) نظراً لقصور هذه المفاهيم والمصطلحات البلاغية ، نظريًا وإجرائيًا ، عن الوفاء بمتطلبات دراسة الجانب التصويرى فى " النص " الشعرى بعامة ، وفى دراستنا هذه على وجه الخصوص . فالمفاهيم والمصطلحات البلاغية التى تعالج الجانب التصويرى فى القصيدة ، والتى يمثلها مصطلح " المجاز " ، تظل محدودة نظريًا بالإطار المفاهيمى للبلاغة بوصفها ممارسة قرائية محكومة بمعيارية البلاغة وبجزئيتها معًا ، لا بوصفها ممارسة قرائية تتوفر على نظرية عن " النص " الشعرى .

قد يكون هذا سببًا أو نتيجة ، أو كليهما معًا ، لكون البلاغة محدودة إجرائيًا بعملها فى حدود العلاقات التركيبية للجملة غالبًا ، ولا ترقى إجرائيًا لتحليل " الصورة " ؛ ذلك المفهوم المشروط باقترانه بمفهوم " النص " الذى لا تدركه البلاغة سواء فى إطارها المفاهيمى أو فى ممارستها الإجرائية ، حتى فى المفهوم الأساس فيها : المجاز فى أحد أهم التعريفات وأدقها لمفهوم المجاز ، يقول عبد القاهر الجرجانى :

" وأما المجاز ، فكل كلمة أريد بها غير ماوقعت له فى وضع واضعها لملاحظة بين الثانى والأول فهى مجاز . وإن شئت قلت : كل

كلمة جُزْت بها ما وقعت له فى وضع الواضع إلى ما لم توضع له - من غير أن تستأنف فيها وضعًا - لملاحظة ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذى وضعت له في وضع واضعها ، فهى مجاز [1] .

وهنا يقدم عبد القاهر الجرجانى صياغة بارعة وبلورة جيدة لمفهوم " المجاز " وتدقيقًا له كمصطلح أساس ضمن الإطار المفاهيمى للبلاغة . ومن جهة أخرى فإن هذه الصياغة ذاتها لمفهوم المجاز يمكن أن تكون دالة على محدودية مفهوم المجاز وحدود الإطار النظرى الذى أنتجه وهو " البلاغة " التى يتحدد مجال موضوعها مفهوميًا وإجرائيًا بالحدود التركيبية للجملة ، أى كعلاقات لغوية يتم من خلالها نقل الكلمة عن مدلولها المتواضع عليه إلى غيره لملاحظة بين الثانى والأول .

فالمجال الدقيق لعمل مفهوم المجاز - إذن - يتمثل فى التغيير الذى يخلخل العلاقات المألوفة للكلمة بين سياقها الاستبدالى وسياقها التركيبى داخل الجملة . ويظهر ذلك بوضوح فى الاستعارة ، التى يبرزها الجرجاني ، وغيره ، على كل أنواع المجاز . فالكلمة والجملة والعلاقة بينهما ، إذن ، مجال فعالية المجاز ، ولا يمكننا أن " نتجوز " - بلغة عبد القاهر - بهذا المفهوم للمجاز إلى التعامل مع " النص " ؛ لأن الأخير جزء من نسق نظرى مغاير للإطار المفاهيمى للبلاغة ، حتى وإن حاولنا التوفيق بينهما . لأنه إذا كانت القاعدة التى لا يتحقق المجاز إلا بالخروج عليها ، وهى المواضعة التى تحدد الدلالة المعجمية للمفردة ، إذا كانت هذه المواضعة يمكن تلمسها على مستوى الكلمة أو المفردات

التى تتألف منها " الجملة " فكيف لنا أن نتلمسها - إن وجدت - على مستوى " الصورة " التى تشكل جزءاً من بناء " النص " لكى نتجوز بها عما وضعت له ؟

والقول بأن عمل المجاز يتمثل فى خلخلة العلاقات المألوفة بين السياق الاستبدالى للكلمة وسياقها التركيبى داخل الجملة يدفعنا إلى كشف التناقض فى ذلك الفهم للصورة الذى اقتصر فى معالجته لها على حصرها فى إطار العلاقات اللغوية التى أسسها دى سوسير ولم يتجاوز هذا الإطار إلى إدراك الصورة الشعرية بوصفها " بنية ". فمن الغريب أن نقاداً بنيويين - أبرزهم ياكبسون - ظلوا يدورون فى تحليلهم للغة الشعر فى إطار المفاهيم البلاغية من استعارة وكناية ومجاز مرسل دون الاستفادة من المفهوم الأساسى فى البنيوية وهو " البنية " ليتجاوزوا به حدود العلاقات التركيبية فى الجملة التى تعتمد عليها البلاغة وصولاً إلى دراسة " الصورة " بوصفها بنية من البنيات المكونة للنص (٢) .

وهنا تبرز إشكالية تتعلق بالنسق الإجرائى لعملية تلقى الصورة الشعرية . فإذا كنا سنتخلى عن الإطار المفاهيمى والإجرائى للبلاغة للأسباب التى سبق توضيحها ، واعتمدنا بدلا منها مفهوم الصورة فعلينا أن نوجد النسق الإجرائى البديل لتحليل تكنيك بناء الصورة وخصائصها . وإذا كنا قد رفضنا كذلك اعتبار المجاز ، وحده ، الخاصية المميزة للغة الشعرية فإننا مطالبون بالكشف عن ما يميز الصورة الفنية عن الصورة عموما .

إن أي توصيف للصورة الشعرية - كما رأينا من قبل - لابد أن ينطلق من كونها " صورة مكونة من كلمات " باعتبار أن الوصف أو اللغة الوصفية قوام عملية التصوير فى الصورة الشعرية . إلا أن هذا لا يعنى أن كل وصف صورة شعرية ، ومن هنا كان المجاز - عند كثيرين - الخاصية المميزة للغة الشعرية أو للغة التصويرية فى الشعر لتمييزها عن أى لغة وصفية أو تصويرية أخرى . ويمكننا هنا أن نزايد بالقول بأنه ليس الوصف أو اللغة الوصفية وحدها قوام العملية التصويرية ، بل إن اللغة نفسها ، أية لغة ، هى فى ذاتها لغة تصويرية بطبيعتها . فاللغة نسق من العلامات . والعلامة ، كما بين سوسير ، تمارس عملية الدلالة من خلال العلاقة بين مكوناتها : الدال والمدلول والمرجع . ويمثل المدلول الصورة الذهنية فى عقل المتلقى عن المرجع وليس المرجع الخارجى نفسه . فالدال لا يشير إلى المرجع مباشرة وإنما يولد فى ذهن المتلقى صورة ذهنية عن هذا المرجع تتشكل حسب مخزون خبرات المتلقى عن هذا المرجع الذى يولد الدال صورته فى ذهنه . فحين انطق لفظ " شجرة " يتولد فى ذهن المتلقى صورة لشجرة ما حسب مخزون الصور الماثلة فى ذهنه عن الشجرة .

"شجرة " دال مدلول (صورة ذهنية عن الشجرة)

مرجع

فاللغة ، إذن ، بطبيعتها تصويرية . وإذا كانت الصورة الشعرية نتاج لعلاقة بين القدرة التخييلية للشاعر والقدرة التخيلية للمتلقى فإن هذه القدرة عند كل منهما تتحدد بحدود علاقة كل منهما باللغة إبداعا وتأويلا .

وإذا سلمنا بأن اللغة تصويرية بطبيعتها ، فإن ثمة ما يميز التصوير في لغة الشعر عن اللغة العادية . ولعل مفهوم فك آلية الإدراك ونزع الألفة عن عملية التصوير التى تتم فى اللغة الشعرية هو ما يميز - فى رأينا - الصورة الشعرية عن اللغة الوصفية العادية متفقين فى ذلك مع الشكلانيين الروس .

على امتداد الفقرتين السابقتين كنا نحاول إثبات أن اللغة بطبيعتها تصويرية وأن ندلل على ذلك . وبالرغم من أن أية لغة بالفعل تصويرية فإننا احتجنا للتدليل على ذلك ولإثباته . ألا يعنى هذا أن الألفة والآلية فى استخدام اللغة لا تجعلانا نلتفت إلى تصويريتها ؟ لذلك فإن ما يميز تصويرية اللغة الشعرية حرصها على لفت النظر باستمرار إلى طاقتها التصويرية من خلال انتهاك المألوف من إمكانات اللغة التصويرية بطريقة تجبر المتلقي على التخلى عن إدراكه الآلى للغة والالتفات إلى طاقاتها التصويرية .

وإذا كان المجاز شكلا من أشكال نزع الألفة عن تصويرية اللغة ، بخلقه علاقة غير مألوفة بين العناصر عن طريق انتهاك المواضعة اللغوية والتصويرية المألوفة ؛ فإنه لا يمثل وحده الخاصية المميزة لتصويرية الشعر

أو الصورة الشعرية ، ولا يتجاوز كونه شكلا من أشكال نزع الألفة ولا يمثلها كلها . فهناك قصائد كثيرة فى الشعر الحديث ، بل والقديم أيضا ، تكاد تخلو من الصور المجازية . لكنها ، مع ذلك ، نستطيع أن تلفتنا بشدة إلى تصويريتها .. وهو ما سنلحظه فى نماذج شعرية عند سعدى يوسف تخلو تماما من الصور البلاغية والمجاز بالرغم من بروز طاقاتها التصويرية التى تلح على المتلقى لتلفته إلى حرفية تشكيلها . وعلى المتلقى من جانبه أن يهيىء إدراكه لتلقى هذا النوع من التصوير الذى ينتهك ألفته (المتلقى) التصويرية ؛ فالصورة الشعرية مرهونة بتجاوز آلية الإدراك وانتهاك الألفة ، سواء على مستوى التشكيل (الإبداع) أو على مستوى التلقى .

يكتسب تكنيك تشكيل الصورة الشعرية أهمية كبرى وفعالية متميزة فى الإنتاج الشعرى لسعدى يوسف ، ويجعل لتجربة الشاعر نفسه تفردا وفعالية متميزة فى سياق التجربة الشعرية الحديثة . ولعل أكثر ما يميز تكنيك تشكيل الصورة عند سعدى يوسف أنه يبرز الحرفية فى تشكيل الصورة رغم بساطتها الخادعة . فقد نصادف صورة فى نص شعرى ما توهمنا للوهلة الأولى بسطحيتها ، وأكاد أقول مباشرتها ، إلا أن تكنيكا بعينه تنبنى به الصورة يلفتنا إلى أن طرفا خفيا غائبا عن الصورة أو يغيبه منطق بناء الصورة ، بالرغم من أنه الفاعل فى تشكيل الصورة ذاتها . وهو ما نعتبره جزءا من استراتيجية الغياب فى شعر سعدى .

بالطبع لا يعد هذا التكنيك في بناء الصورة النمط التصويرى الوحيد في تجربة سعدى على امتداد تطورها ، إذ إن تجربته المقترنة دوما بالتجريب لا تقر على تكنيك بعينه في تشكيل الصورة الشعرية . لكننا نستطيع أن نعتبر هذا النمط من الصور عند سعدى مُمثلا وفاعلا في كثير من إنتاج سعدى يوسف ، بل ونستطيع أن نرى فيه تفرد إنجاز سعدى في تشكيل الصورة وفي القصيدة ككل . بل ويمكننا القول بأن تطور الصورة تحديدا عند سعدى يوسف علامة على تطور تجربته الشعرية بشكل عام . قد لا نتمكن في دراستنا هذه من دراسة كل أنماط الصورة بتشكلاتها المتعددة في إنجاز سعدى يوسف ، بسبب تركز الدراسة في جانب بعينه من الصورة وتحركها تبعا لمنظور بعينه في إدراك الصورة لكننا سنسعى إلى التعرض للنماذج الدالة على تنوع أنماط الصورة وتطورها الذى يتوازى مع تطور تجربة الشاعر .

ذاكرة الصورة :

من النماذج الأولى والأولية في تكنيك الغياب في تشكيل الصورة الشعرية عند سعدى يوسف الصورة التى تظل دلالتها وفعاليتها معلقة ومرهونة باستحضار صورة أو صور غائبة بعينها تحملها ذاكرة هذه الصورة الحاضرة في القصيدة ، كما تحملها ذاكرة المتلقى أيضا .

في مقطع من مقاطع قصيدة رسائل جزائرية بديوان (بعيدا عن السماء الأولى) يقول الشاعر :

سيدى بلْعباس

سماءُ بلْعباسَ لا تنحنى فيها ، ولا قطر منها النجومْ
سماءُ بلعباس مبنيةْ
قرميدةً حمراء فوق الكرومْ
سماءُ بلعباسَ صخريةْ(٣)

فى هذه الصورة تكنيك تصويرى شعرى يبث فى المتلقى القلق تجاه منطق تشكيل الصورة أكثر مما يبث فيه الاستسلام والتلقى السلبى له ؛ إذ لا نجد تبريرا دلاليًا لتصوير عناصر الصورة الحاضرة ؛ فما دلالة أن تكون " سماء بلعباس لا تنحنى " أو أنها " لا قطر منها النجوم " ؟ وما الذى يبرر كونها صخرية فى نهاية الصورة ؟!

قد يجد البعض إجابة فى الظرف التاريخى الذى كتبت فيه القصيدة ، حيث كتبت فى السنوات التى نفى فيها الشاعر إلى الجزائر . ومن ثم فقد تكون الصورة دالة على شعور سعدى يوسف تجاه الفضاء الذى يعيش فيه فى المنفى بوصفه فضاء خانقا قاسيا . إلا أن هذا التفسير يختزل كثيرا فعالية الصورة الشعرية فى القصيدة كما سنحاول أن نبينها .

الصورة هنا تحمل ذاكرة خاصة بها تحتم على القارئ بدوره أن يتجاوب معها بذاكرته وإلا ظلت الصورة بكماء جامده عاجزة عن ممارسة فعاليتها التصويرية والدلالية ، فالصورة فى هذه القصيدة يدفعنا منطق

تشكيلها إلى استدعاء صور غائبة بعينها تنتج من العلاقة بينها وبين الصورة الحاضرة فى القصيدة الدلالة .

هذه الصورة ، أو الصور ، الغائبة الأخرى هى تحديدا مقلوب الصورة الحاضرة أو الصورة الضد بالنسبة لها فتكنيك بناء هذه الصورة يمارس تنشيطا لذاكرة المتلقى لاستدعاء صور بعينها من نصوص سعدى يوسف تكمن فى الذاكرة التصويرية لهذه القصيدة ،وتقوم بينها وبين قصيدة سماء بلعباس علاقة توالد تصويرى ، مثل :

على شطآن " كوت الزين " كان الفجر ينهمر
وكان النخل يلبس قبعات أرجوانية
وفى شَعْرى ، النجومُ ، الدفءُ ،والمطرُ
وكنتُ أعومُ نحو الضفةِ الأخرى
أعومُ لأبلغَ الأهواز
وفى الأهواز كان الفجرُ ينهمرُ(٤)

من قصيدة " شط العرب " من الديوان نفسه " بعيدا عن السماء الأولى " ، فنرى التضاد بين صورة سماء بلعباس وصخريتها ، وتصوير سماء " كوت الزين "/الوطن ، التى ينهمر فيها الفجر وتقترن النجوم فيها بالدفء والمطر ، مع اللون الأرجوانى الذى يشع دفئا فى خلفية صورة سماء الوطن .وكذلك صورة السماء الندية ، والسماء الأليفة ، والسماء الخفيضة التى يصور بها سماء بغداد فى قصيدة " عن المدن الأخرى " فى الديوان نفسه .

فالشاعر حين يصور فى القصيدة سماء سيدى بلعباس ، تلك المدينة الجزائرية ، فإنه فى الحقيقة لا يصورها فى ذاتها وإنما يصور من خلالها ، وبدلالة المخالفة ،" سماء الأولى " العراق التى صار بعيدا عنها . إنه يصور فى سماء بلعباس افتقاده للصورة الغائبة لسماء وطنه الندية والأليفة والخفيضة التى تنهمر فيها النجوم . إن الصورة هنا ترهن فعاليتها التصويرية ودلالتها باستدعاء الصور الغائبة أو التى يغيبها الشاعر ويستدعيها فى آن واحد من خلال هذا التكنيك لبناء الصورة . وهو تكنيك يحتم على القارىء أن يكمل اللعبة من الطرف الآخر لتستطيع الصورة الشعرية فى القصيدة ، من خلال عملية التلقى ، أن تمارس فعاليتها ودلالتها فى القصيدة ،ولتستطيع - باختصار - أن تكتمل لها شروط وجودها .

حسّية الصورة والنزعة التصويرية Imagism

أشرنا فى مناقشتنا لمفهوم الصورة وتعريفاتها إلى أن الكثيرين عدوا حسية الصورة الخاصية الأولى التى تتوفر عليها الصورة بشكل عام ، واعتبرها البعض العنصر المميز للغة الشعر وجوهره على وجه الخصوص [٥] وهى خاصية لا يجهد القارىء لشعر سعدى يوسف كثيرا لاكتشافها لما لها من حضور مهيمن فى صوره الشعرية . ولحاسة البصر (الرؤية) خاصة هيمنة على الصورة عند سعدى بتركيزه عليه الذى دفعه لإطلاق عنوان قصائد مرئية على أحد دواوينه ، وتكون سببا فى أن

يطلق عليه غير واحد من النقاد " الشاعر الذى رأى "[٦] ويقرنوه بأصحاب النزعة التصويرية Imagism[٧] الذين " يرون أن الهدف الأسمى من أهدافها هو تقديم صورة ، اشترطوا أن تكون واقعية وكأن آلة تصوير التقطتها من حيث حرفيتها ونقلها للجزئيات بدقة لا تنساح فى التعميمات ، مهما كانت مدوية ، ويؤمنون بأن التركيز على " فنية " الصورة هو جوهر الشعر . وبدت الدلالة الحرفية للصورة سائدة فى أشعارهم فكان دأبهم الأول أن يكونوا رسامين ينقلون حسهم بشيئية الأشياء التى هى عليها فى الواقع الحسى المادى "[٨] .

هذا الفهم للصورة الشعرية عند أصحاب النزعة التصويرية قد يمثل نقطة الالتقاء بين سعدى يوسف وبينهم ، ولكنه يمثل كذلك نقطة الاختلاف . فمن الواضح فى تشكيل الصورة عند سعدى التركيز على فنية الصورة وعلى حرفيتها ، وكذلك ولعه بشيئية الأشياء التى هى عليها فى الواقع الحسى المادى .إلا أن سعدى لا يقدم صوره من خلال آلة تصوير ، وإن كانت صوره توحى بذلك ، فهو يرصد العالم بعين شاعر ترى فى الأشياء أبعادها العميقة وعلاقاتها الخفية التى لا تستطيع الكاميرا إدراكها . فهو يرى أنه " ينبغى أن تكون لك القدرة على وضع الأشياء فى نظام بصرى معين . ومثلما تعمد إلى نقد العروض تعمد إلى نقد الوصف ( ) هكذا يتعين عليك أن تلغى ما هو فائض فى الوصف وغير أساسى وأن تنتقى ما تراه ضروريا لتفعيل علاقة الأشياء بعضها ببعض (..) إذن ، ينبغى البحث عن التفصيل الجوهرى أو عن جوهر التفصيل كما تراه أنت فى وقت معين أو حال معينة " (٩) .

وهكذا يبدأ سعدى يوسف من الرؤية التصويرية كما عرفها التصويريون ، لكنه ينفلت من مدارهم ولا تنحصر رؤيته بحدودهم . فالرؤية التصويرية عند سعدى يوسف كما يراها كمال أبو ديب " منظور لمعاينة الواقع الراهن ، ينقل ثقله المادى وجزئياته وتفصيلاته من وجودها الموضعى المؤطر زمانيا ومكانيا إلى مستوى وجودى أعلى وأرحب ، يضفى عليها جميعا أو يكتشف فيها جميعا بعدا آخر يتاخم الميتافيزيقى لكنه لا يتشابك معه وليس أياه النص لدى سعدى يوسف يقترب اقترابا لافتا من نص الصوريين الإنجليز (T.E.Huime مثلا) لكنه فجأة ينعطف نائيا عن هذا النص لأنه يكشف فى المرئى ، واليومى ، والجزئى ، والعابر ، وبلغة انخطافية شفافة أو عن طريق استعارة خارق ، ذلك البعد الآخر لليومى المادى ، والحسى ، بعد الدلالة الكلية "(١٠) . فيتجاوز سعدى النزعة التصويرية وتجاوزه لها إلى رؤيته التصويرية الخاصة التى لا ترصد فحسب وإنما تخلق علاقات وقيما تصويرية جديدة فى العالم وأشيائه " وهكذا تتدخل أنت فى الحياة ، فى أشيائها ، تحرك الحياة وأشياءها وتقدم للناس علاقة جديدة أنت صنعتها عبر الملاحظة والتأمل فى آن "(١١) .

هذه الكيفية فى التصوير التى تسعى فى رصدها لعلاقات الأشياء إلى أن تقدم للناس علاقات جديدة ، تعد نموذجا جيدا لما اعتبره الشكليون الروس الوظيفة الأسمى للفن وهى (فك آلية الإدراك)(١٢) والتى بينها جان ستارونسكى فى سياق تمييزه للغة الشعرية عن اللغة العلمية قائلاً : " إن زيادة الحس التى يقدر عليها الشعر هى الصورة

السابقة لكل زيادات الإحساس الأخرى التي لا تزال تنقصنا ، إن في توقنا إلى المعرفة أو في عقم وجودنا اليومي . بواسطة الاختراع العفوي للصور والبنى المعقدة التي يعيها القراء كاحتفال بالحادث ، وكنظام علاقات ضرورية ، يستطيع الشعر أن يقدم ، في عالم صغير ، النموذج الذي يتمثل فيه ، تشابهيا وفرضيا ، الاتصال العالمي لمجموع الوعي ، وحضور الأرض والحس وتتويج المعرفة في التأمل الأرضي "(١٣) .

إن الإيحاء بالبداهة الأولى أو الإيهام بها " كمبدأ في تصوير الأشياء عند سعدي يوسف قد يبدو ، ظاهريًا ، أنه يتجه عكس مبدأ " فك آلية الإدراك " حيث يتجه الأخير مباشرة إلى انتهاك ألفة إدراك الأشياء ، بينما يقصد مبدأ الإيحاء بالبداهة الأولى إلى الاتجاه نحو هذه الألفة في الإدراك . ولكن في الحقيقة فإن كلا المبدأين تعبير عن نزعة واحدة في تصوير الأشياء ، إلا أن أسلوب سعدي أكثر تخفيا ومراوغة في ممارسة ذلك . فهو لا يعلن صراحة وبطريقة مباشرة عن قصده في انتهاك الألفة في الإدراك عن طريق استعارات صادمة أو علاقات لغوية منتهكة للعرف اللغوي ، كما يفعل كثير من الشعراء بل إنه - على عكس ذلك - يبدأ من المألوف تماما بطريقة توحي بأنه لا يجاوزه ولا يفارق منطق الألفة فيه يقول : " يتوجب عليك هنا استخدام طريقه في المعرفة لا يختلف عليها أحد ، وليس بإمكانه أن يختلف عليها . الطريقة المثلى ، هنا ، هي الحواس تحديدا . تحاول النظر لشجرة توحي أنك تنظر إليها كما ينظر إليها الجميع "(١٤) . وسعدي يوسف يمارس ذلك بتكنيك بعينه يجعل هذه الصورة التي تحرص على الإيحاء بالبداهة

مثيرة للقلق ، ربما بسبب حرصها نفسه على الإيحاء بالبداهة أو الإيهام بها ، فتتحول في علاقتها بالمتلقى من صورة تدعى الألفة والآلية فى الإدراك إلى صورة تبث القلق وتستوجب إدراكًا جديداً لبنائها .

فى الحكايات الخرافية الشعبية تصادفنا كثيراً تيمة الصخرة التى تبدو لمعظم الناس مجرد صخرة عادية لا أكثر ، إلا أن أشخاصًا بأعينهم تثيرهم هذه الصخرة ، ربما بعاديتها نفسها ، وتدفعهم للبحث عن سرها . فإذا ما راحوا يتلمسونها متأملين انفتحت لهم على عوالم أكثر غنى وآفاق لا يعود إدراكهم بعد مطالعتها كما كان . والصورة فى قصيدة سعدى يوسف ، بوصفها جزءاً من استراتيجية الغياب فى شعره ، كهذه الصخرة الصماء التى لا تنفتح إلا لمن يتأملها محملاً بالسؤال ويتلمسها مملوءاً بالرغبة فى الكشف عن سرها . فلنكن إذن ذلك المتأمل المتلمس للصورة لترينا آفاقها التى تتطلع إلينا ، كما نتطلع إليها .

غيْماتٌ بيضٌ تركض فى الريح
وأغصانُ النَّبت المتسلق
ترفع أذرعها
بين الحائط والأسلاك
وتنادى الغيمات البيض
خذيني .

فى قصيدة " مناظر متفرقة "[١٥] نطالع هذا المقطع ، أو المنظر كما تقدمه القصيدة فى العنوان . والقصيدة ، بداية ، تمارس من خلال

العنوان توجيهًا وتضليلاً في ذات الوقت لعملية التلقى . وهو ما سيتكشف عبر قراءتنا للقصيدة / الصورة ؟

القصيدة تقدم بالفعل منظراً أو وصفًا لمنظر طبيعى تنتمى عناصر تكوينه ، في معظمها ، إلى الطبيعة (غيمات بيض ، الريح ، أغصان النّبت المتسلق) . وهى ، من خلال العنوان ، توجه عملية التلقى للتهيؤ لتلقى القصيدة من خلال التركيز على أهمية عنصر الصورة خاصة ، وكأنها تستحث ملكة بعينها من ملكات أو حواس التلقى تتعلق بتلقى الصور ، وتحفز طاقة التخيل تحديدا عند المتلقى .

ولكن الدور الذى يمارسه العنوان هنا فى التوجيه لا يخلو من تضليل ، فالعنوان يوحى بداية بأن الصور أو المناظر التى يقدمها تنتمى إلى مجال واتجاه تصويرى بعينه يرتبط - حسب خبرات المتلقى الثقافية تجاه كلمة " مناظر " - بوصف للطبيعة يعتمد فى الغالب على محاكاة الطبيعة محاكاة مخلصة ، دون فاعلية لذات المصور فيها . وهو ما سنتحرى مدى تحققه فى بناء الصورة .

يطرح بناء الصورة نفسه للمتلقى بحيث يتيح له أن يقيم مجموعة من التعارضات الثنائية التى تقوم عليها الصورة ، فالعناصر الطبيعية فى الصورة (غيمات بيض - الريح - أغصان النّبت المتسلق - أذرعها) تقابلها عناصر لا تنتمى للطبيعة (الحائط - الأسلاك) - لاحظ أن هذا ينتهك مبدئيًا طبيعية المنظر . وعلى المستوى الرأسى تعارض آخر بين السماء التى تشكل فضاء تركض فيه الغيمات والريح ، والأرض كفضاء للأغصان و الحائط والأسلاك .

والعلاقة بين هذين المستويين من التعارض لا تنتهك طبيعية المنظر فحسب ، وإنما تنتهك مبدأ المحاكاة نفسه . فمن خلال العلاقات التى تقدمها القصيدة لم نعد بصدد وصف لمنظر طبيعى ، وإنما بصدد صورة شعرية تعيد تقديم العناصر فى علاقات جديدة دالة .

ثمة تداخلات بين المستويين الرأسى والأفقى للتعارض فى الصورة ؛ فأغصان النبت المتسلق تسعى لمغادرة فضائها الأرضى . ليس بحكم طبيعتها كنبات متسلق فقط ، وإنما لتطلعها لأن تلحق بالغيمات البيض وما تقترن به فى فضائها السماء من حرية فى حركتها وهى " تركض " فى الريح ، بينما الأغصان محاصرة بالحائط والأسلاك التى تسم فضاءها الأرضى بالحصار والقهر ، مما يدفعها للتطلع إلى مغادرة فضائها إلى فضاء الحرية .

إن علاقات لغوية مثل " ترفع أذرعها " و " تنادى الغيمات البيض : خذينى " لا نستطيع أن نقف بها عند حدود الاستعارة ، لأنها تمارس فى هذه الصورة الشعرية فعالية أكثر من كونها استعارة ، إذ تجعل من المتاح أن تكتسب الصورة بعداً آخر بتعميق دلالة العلاقات التى تعرضنا لها فى الفقرة السابقة إلى حالة إنسانية تعانى الحصار والقهر وتتوق إلى الخلاص وتحقيق حريتها التى جعلت الصورة الشعرية " السماء " فضاء لها .

ذكرت فريال غزول فى دراسة لها بالإنجليزية عنوانها " شعرية القصيدة السياسية " أن " تصوير الطبيعة أحد التقنيات الرئيسية التى

يستخدمها سعدى يوسف كوسيلة للحديث عن الدلالة السياسية "(١٦) . وهو ما تؤكده الصورة التى نحن بصددها . إلا أننا نريد أن نتجاوز عمومية الدلالة السياسية المتمثلة فى النفور من الحصار والقهر والسعى نحو الحرية كمطلب وجودى وسياسى ، إلى خصوصية رؤية سعدى لهذه الإشكالية التى ارتبطت بشكل وثيق باستراتيجية الغياب فى شعره ، أو فى المرحلة التى كتبت فيها هذه القصيدة على الأقل ، وأعنى الفترة التى عاد فيها سعدى من منفاه بالجزائر إلى وطنه عام ١٩٧١ وحتى خروجه مرة أخرى .

فى القصيدة السابقة " سيدى بلعباس " رأينا أن السماء تقترن فى الرؤية التصويرية عند سعدى يوسف بالحرية ، ودائما ما تكون فضاء لها . وقد عرضنا لأسباب تصوير سماء بلعباس بهذا النفور الظاهرى باعتبارها ، وهى سماء المنفى ، الصورة الضد لسماء الوطن التى يتوق إليها الشاعر كفضاء ينتمى إليه . ولا ينفصل الوطن فى تصوره عن هذا الفضاء ، فيخاطبه الشاعر فى قصيدة " وطنى " قائلاً :

" أيها الأرض – السماء "(١٧)

فإذا كان ضيق الشاعر بسماء بلعباس وتوقه لمغادرتها تبرره حالة النفى وكونه " بعيداً عن السماء الأولى " فما الذى يجعله هنا ، فى وطنه (حيث كتبت القصيدة فى بغداد ١٩٧٦) يتوق إلى المغادرة ويتطلع إلى فضاء آخر ؟ هل تكمن الإجابة فى أن الوطن لم يعد سماءه التى كان يصبو إليها ؟ وهل صار الوطن الذى كان يراه " الأرض –

السماء " أرضًا فقط ، بكل ما تقترن به الأرض فى القصيدة من دلالات تتضاد مع " السماء " كفضاء للحرية في رؤية سعدى التصويرية ؟

إن صورة أخرى أو منظرا آخر من مناظر القصيدة قد يدعم هذه الإجابة :

سبعُ مداخن
تتنفس عبر سطوحٍ مُغبَّرة
سبعُ مداخن
تخمُدُ عبر سطوحٍ مغبَّرة
سبعُ مداخن
أيّة واحدةٍ يختار الطائر ؟

الصيغة الاستفهامية التى بنيت عليها القصيدة لغويًا مضللة أيضًا ، فهى توجه ذهن المتلقى لإشكالية الاختيار للمكان الذى : يحط " فيه " الطائر " بين المداخن السبع عبر السطوح المغبرة ، بينما تهمش القصيدة وتقصى المفارقة الأساسية عن الصورة ، وهى المفارقة بين كونه طائرا يكتسب هويته فى فعل التحليق فى فضائه الحقيقى " السماء " من جهة ، وكون الخيار الوحيد المتاح أمامه ، من جهة أخرى ، هو اختيار مكان " يحط " فيه بين أماكن يشيع فى جميعها الخراب والموت له .

(ومن الجدير بالملاحظة هنا أيضا أن التواشج الدلالى والتصويرى بين المناظر فى القصيدة يجعل وصفها فى العنوان بأنها " متفرقة " مضللاً مرة أخرى) .

في الفترة التاريخية التي أشرنا إليها ، تحديدا ، تتواتر تيمة الطيران والتوق إلى التحليق بصور شتى في شعر سعدي يوسف ، في قصائد مثل " طيران " و " الأوراق " وقصيدة " برج " التي يقول فيها :

بعد أن قاسمتنا عواصمنا سُمَّها

طَرَدَتنا إلى خيمةٍ " (من ديوان " محاولات ")

ويقول في " قصيدة " :

بين بيتٍ يُسَوِّرني وسماءٍ طليقة

كيف أختارُ بيتي ؟ (ديوان قصائد أقل صمتا)

وهو ما يعني أن المسألة تتجاوز عمومية الدلالة السياسية حول القهر والحصار والحرية ، إلى إشكالية شديدة الخصوصية في مفهوم الوطن عند الشاعر وإشكالية العلاقة بهذا الوطن .

وحين نقول إن تكنيك بناء الصورة يجعلها تتجاوز عمومية الدلالة السياسية إلى إشكالية في الرؤية تخص سعدي يوسف ، فإن هذا لا يستند إلى كونه مبدع الصورة فحسب وإنما إلى كونه طرفًا فيها كذلك . إنه طرف غائب أو مغيب عن الصورة ظاهريًا ، لكننا نستطيع أن نلمس حضوره القوي المسيطر على الصورة الآن من خلال فتح أفق الصورة على آفاق الرؤية التصويرية في شعر سعدي .

لماذا الغصن تحديداً هو العنصر الذي اختاره سعدي بطلاً لصورة التوق لمغادرة الحصار والحلم بالتحليق والحرية ؟ إن ثمة روابط عديدة

تماهي بينهما أعني بين سعدي والغصن - وثمة صور عديدة تؤكد هذا التماهي . ويمكن الرجوع لتحليل قصيدتي السياج ولمحات جزائرية في الفصل السابق ؛ حيث أشرنا فيهما إلى روابط أكثر بينهما ، سواء لغوية أو تصويرية .

تركة

قطرةٌ واحدةٌ

قطرةٌ ثم أخرى

قطراتٌ طِوالٌ على هذه النافذة

كنقاطِ التعجب ...

بعد حينٍ يغادرُ نيسان

محتملاً ، مثل رحّالة ، روحَه وروائحَه

تاركًا للغبار نقاطَ التعجب

تاركًا لي البقاء .

الكاميرا والعين :

من الخواص المميزة لتكنيك تشكيل الصورة عند سعدي يوسف في ممارستها لفت نظر المتلقي باستمرار لحرفية تشكيلها ، حرص الشاعر على الإيهام بحيادية الصورة وملازمتها للإدراك القائم على الألفة والآلية ، حتى ليخيل للمتلقي أن الصورة التي يعاينها التقطتها آلة تصوير من فرط اخلاصها للموضوع المعاين وألفة العلاقات فيه . ولكن المتلقي يكتشف فيما بعد ، ومن خلال الوصول بالتكنيك نفسه إلى مداه ، أن " عينًا " شديدة الحاسة والحساسية معًا شكلت الصورة . والحسية والحساسية لا ينفصلان في رؤية سعدي التصويرية ، بل ربما كانت العلاقة بينهما على مستوى الصورة خاصة مدخلاً لفهم رؤية سعدي في إدراكه للعالم وفي إدراكه لفنه كذلك " لأستخدم البصر ، فربما هداني في يوم من الأيام إلى بصيرة شعرية "(١٨) .

قصيدة " تركة "(١٩) تتقاسمها صورتان : الأولى تشغل الأسطر الأربعة الأولى ، بينما تشغل الثانية الأسطر الأربعة الأخرى . والملاحظ مبدئيًا أن الصورتين تشتركان تصويريًا في سيطرة جو الحركة عليهما ؛ إذ يمكننا اعتبارهما صورتين للحركة ، وإن كانت الصورة الثانية أكثر تصريحًا بالحركية في تصويرها نيسان (الربيع) في مغادرته مثل " رحالة " (لاحظ صيغة المبالغة التي تزيد من فعل الحركة : كثير الترحال) وهو يغادر تاركًا ومتنقلاً من المكان مجافيًا لحال البقاء أو المكوث والسكون .

أما الصورة الأولى فهي ما تشغلني في هذا السياق بوصفها نموذجًا جيداً لتكنيك تشكيل الصورة الذي تحدثنا عنه عند سعدى . فالصورة تكاد تكون لقطة تنقلها آله تصوير ترصد سقوط قطرات المطر على زجاج النافذة وترصدها في حركيتها المتمثلة في تسارع سقوطها من " قطرة واحدة " إلى " قطرة ثم أخرى " حتى تصل إلى ذروتها في " قطرات طوال على هذه النافذة " . وفي هذا السطر يتضامن مع تسارع الحركة تصويريًا تسارع الحركة إيقاعيًا ؛ حيث يمتد الإيقاع كميًا في هذا السطر قياسًا بالسطرين السابقين مما يكاد يسمعنا تسارع نقرات القطرات على النافذة .

والصورة بإخلاصها للتصوير الحسي بصريًا وصوتيًا تلفتنا إلى كيفية " رصد " المشهد المعاين ، هذا صحيح ، ولكن الأهم من ذلك أنها تريد أن تلفتنا للراصد نفسه أو للعين التي نرى المشهد من خلالها . قد يقال إن من البديهات أن كل صورة تستلزم التفكير في الراصد لها ومصورها سواء التفتنا إلى ذلك أو لم نلتفت ، إلا أن الصورة هنا تحرص على أن تومىء إلى أن عينًا بذاتها تنقل لنا المشهد ، وهي عين الشاعر التي تكمن هناك داخل الصورة نفسها .

في السطر الثالث " قطرات طوال على هذه النافذة " يبرز دور دلالي وتصويري هام لاسم الإشارة هذه ، وهو بخلاف الدور المألوف له في الإشارة إلى المشار إليه ، فاسم الإشارة إذا كان دالاً ، بشكل معلن ، على وجود المشار إليه فإنه دال ، بشكل ضمني ، على وجود " المشير "

أو إلى من ترصد عينه هذه الصورة . والشاعر هنا يستخدم اسم الإشارة ليؤدي الوظيفة الثانية فى الإشارة ضمنيا إلى وجود المشير رغم كونه يستطيع أن يستغنى عنه قائلاً " قطرات طوال على النافذة " دون أن ينتقص ذلك من المعنى ، ودون أن يجبره الإيقاع على استخدام اسم الإشارة .

هذا المراقب للمشهد والحركة وتساقط قطرات الماء على النافذة إذ " يكمن " فى السطر الثالث الذى اعتبرناه ذروة الحركية تصويريا ، إنما يتخذ فى " كمونه " هذا لمراقبة حركة القطرات ، الحال الضد لذلك : السكون والجمود . وهو فى تصويره وإبرازه للحركية فى الصورة ، إنما يحيلنا بشكل ضمنى ، وبدلالة المخالفة لهذه الصورة إلى حاله هو الذى يمثل الصورة الضد لتلك الصورة . وهو ما تؤكده الصورة الثانية بطريقة أكثر تصريحًا فى السطر الأخير . فنيسان الذى يغادر مثل رحالة لا يترك وراءه للشاعر إلا " البقاء " وما يقترن به من دلالات مضادة للحركية والحيوية : السكون والجمود ، وهى دلالات تقترن بالموت فى نهاية الأمر فقطرات الماء " نقاط التعجب " يكون مصيرها بعد مغادرة نيسان (الربيع) الاستسلام للجمود والتكلس بفعل الغبار .

كان العرف السائد فى النقد الأدبى أن يدرس الجانب التصويرى فى الشعر من خلال تقاطع الأخير من فن الرسم تحديداً ، بوصفه الفن المركز فى مجال التعبير بالصورة . وقد ظل هذا التقاطع بين فن الشعر وفن الرسم قائما طالما ظل فن الرسم مقومًا أساسيًا ووحيداً فى تشكيل

الوعى التصويرى إبداعًا وتلقيًا . لذا كان من الطبيعى أن يرتبط الوعى التصويرى للشاعر بالرؤية التصويرية وبكيفية تشكيل الإدراك التصويرى التى ينطوى عليها فن الرسم عبر حقبه المتتالية . مما وسم الصورة على وجه العموم ، وليست الشعرية فقط ، بسمات تحددها حدود هذه الرؤية التصويرية لفن الرسم وتطوره .

ومع الشعر الحديث لم يعد باستطاعتنا أن نحد الصورة الشعرية بحدود الرؤية التصويرية لفن الرسم وحده ، إذ لم يعد هو الفن الوحيد الذى يمثل الوعى التصويرى ، سواء على مستوى الإبداع أو على مستوى التلقى . فظهور فنون أخرى فى العصر الحديث تقوم على رؤية أو رؤى تصويرية مغايرة لفن الرسم ، وتقدم الصورة بمنظورات وأبعاد جديدة ، يحتم علينا أن نعيد النظر للصورة الشعرية فى تقاطعها مع الصورة فى الفنون الأخرى .

ولعل فن السينما من أبرز الفنون فى طرح منظور مغاير للصورة وإضافة أبعاد جديدة إليها تمنحها خواص لم يتحها لها فن الرسم . والسينما لم تضف إلى الصورة البعد الزمنى ، من خلال الحركة وتلاحق الصور ، فحسب ، وإنما غيرت كذلك من إمكانات المنظور المكانى أو توظيف الفضاء المكانى بمنظورات مختلفة باختلاف منظورات الرؤية (الكادرات بلغة السينما) . فالصورة السينمائية إذن ، تمنح الصورة خواص جديدة وأبعاداً مختلفة فى الفضاء الزمانى والمكانى أيضًا . بالإضافة إلى ذلك فإن ثمة آلية مشتركة من آليات التصوير بين فن

الشعر وفن السينما تحديداً ، وهى إمكانية تعاقب مجموعة من المشاهد أو الصور ، وهو ما لا يتيحه فن الرسم بحدود فضائه المكانى الثابت والمحدد بحدود برواز اللوحة . وهذا التعاقب للصورة فى حد ذاته يخلق علاقات دالة بين الصور لم تكن لتؤديها الصورة الواحدة بمفردها . وهو ما يتوافر بوضوح دال فى فنى الشعر والسينما . ومما يبرر كذلك استعانتنا بتقنيات التصوير السينمائية فى دراسة الصورة الشعرية أن فن السينما أصبح الفن الأساسى فى العصر الحديث فى تشكيل الوعى التصويرى سواء عند المبدعين (الشعراء) أو المتلقين . وقد طرحت فكرة تأثير السينما على الأدب فى أنواع أدبية أخرى لم يكن الشعر أحدها . لذلك كان من الضرورى أن نستعين بهذه التقنيات السينمائية فى التصوير لفهم آليات تشكيل الصورة الشعرية ، خاصة وأن هذا التقاطع بين الفنين يلعب دوراً بارزاً فى تشكيل الصورة عند سعدى يوسف . كما سنرى فى النصوص التالية .

غرفة

ليس فيها سِوى مكتبةْ

وسريرٍ

وملصقْ .

جاءت الطائرةْ

حملتْ في الهواءِ السريرْ

والكتابَ الأخيرْ

وخطَت بصاروخِها بعضَ ملصقْ[(٢٠)]

إن فهم آليات تشكيل هذه الصورة واستكشاف فنيتها ، يحتم علينا تجاوز الحدود التصويرية للرسم وللمجاز الذى ظل طويلاً الخاصية المميزة لكل الصور الشعرية . فالصورة هنا تخلو من المجاز بمفهومه البلاغى بالرغم من فنيتها اللافتة ، مع بساطتها . واللافت فى فنية الصورة هو المنظور الذى تقدم من خلاله . لذلك فإننا نستعين هنا بأحد مصطلحات السينما ، وهو " الكادر " . ويقصد به " ذلك المحدد أو ذلك الإطار الذى يحدد (الفضاء أو المنظور) فى المشهد المعين . فعن طريق الكادر المحدد للفضاء المنظور يمكن تحديد مكونات المشهد"(٢١) . فالكاميرا فى السينما إذ تنقل لنا صورة ما فإنما توجهها رؤية المخرج أو المصور لأن الكادر " إذا كان يحدد فضاء المنظور ويعد تشكيل مقطع من الواقع أو جزء من الحقيقة فهو يشد المتفرج إلى بؤرة انتباه محدده تتفق وخيال أو فكر كاتب النص (والمقصود ، بالطبع ، النص الذى يتم تطبيقه فى فيلم سينمائى : السيناريو) وبؤرة الانتباه هذه يمكن التعبير عنها على أنها الشيء الأكثر أهمية وتركيزاً فى تكوين المشهد "(٢٢) .

فإذا اعتبرنا أن الكاميرا ، باتخاذها لكادر معين يحدد فضاء المشهد ويحدد البؤرة والمنظور فيه ، تمثل عين المخرج التى يجعلنا " ننظر " من خلالها لينقل إلينا " رؤية " - بالمعنى الحسى والمعنوى للكلمة - فإن " الصورة " فى القصيدة تمثل المفهوم نفسه باعتبارها " عين " الشاعر التى يجعلنا " نرى " عبرها المشهد برؤية الشاعر له ، بالمعنى الحسى والمعنوى أيضًا للرؤية .

وفى هذه القصيدة من ديوان (قصائد بيروت) يحدد الشاعر منذ العنوان الكادر المؤطر للصورة فى القصيدة (غرفة) بمكونات المشهد فى هذا الكادر التى هى مكونات الغرفة ، أو لنقل المكونات التى تراها " عين " الشاعر ضرورية فى المشهد لتوصيل رؤية بصرية دالة تقصى العناصر الأخرى التى يمكن أن تشتت ذهن أو " عين " المتلقى عن البؤرة المراد شد انتباهه إليها من المشهد . فتركز الصورة على الغرفة التى (ليس فيها سوى مكتبة/ وسرير / وملصق) .

هذا الحرص على التحديد لفضاء الغرفة سيكتسب دلالة فيما بعد من خلال فعل الاقتحام الذى تقوم به الطائرة لهذا الفضاء المحدد . الطائرة تقتحم وتنتهك هذا الفضاء بفعل تدميرى ، ليس لمكوناته فحسب ، وإنما لفكرة الفضاء المنغلق على نفسه المحتمى بذاته كذلك . لم يتم تصوير الطائرة فى فضائها - السماء مثلاً - وإنما فى سياق الكادر المحدد لفضاء الغرفة الذى (جاءت الطائرة) إليه ، مما يوحى باقتحام الطائرة للكادر بصريًا ، كمستوى أول فى الدلالة وفى التصوير .

الأثر التدميرى لوحدة الكادر هنا ولمكوناته - " السرير " الذى حملته فى الهواء ، وكذلك " الكتاب الأخير " (قد يكون الأخير لأن بقية الكتب احترقت) - لا يقف عند حد فعل الانتهاك لهذا الفضاء (الغرفة) فحسب . بل إنه يجعله جزءاً من فضاء أوسع يتسع الكادر ليشمله بفعل الانتهاك السابق نفسه . فالملصق الذى خط الصاروخ بعضه فى تدميره لفضاء الكادر الأول (الغرفة) ، إنما هو " بعض " ملصق تمتد بقيته إلى فضاء أوسع " ، لتصبح المدينة (بيروت) كلها

ملصقًا عن الممارسات العدوانية لإسرائيل التى تقتحم بيروت وتنتهك فضاءها الآمن تصويريًا ودلاليًا فى القصيدة .

وليس ثمة ما يحد من إمكانية امتداد الكادر ، تصويريًا ودلاليًا أيضًا ، لفضاءات أكثر اتساعًا تتحول بدورها إلى ملصق أكبر ضد كل ممارسة تسعى إلى اقتحام وتدمير فضاء آمن .

مقهىً على البحر
وأغصانٌ على المقهى
ترشوشُ الموائدَ الفارغةَ الخمسَ
سُدَى
سيدةٌ تبكى
وحيدةً
فى النسقِ الصيفىّ
والبحرِ الذى يُنصتُ
والمقهى .

فى الفصل السابق تعرضنا لهذا النص للكشف عن دلالة الغياب من خلال التكنيك اللغوى . وقد وجدنا أن من دلالات الغياب فى البناء اللغوى للقصيدة افتقاد التواصل وفشل محاولة إقامة علاقات لتحقيق التواصل ، بما يؤدى إلى الوحدة والانغلاق على الذات . ورأينا كيف

عمل النسق اللغوى للنص على تغييب صوت أو ذات الشاعر وتهميشها فى البناء اللغوى ، فى الوقت ذاته الذى عمل فيه ، بطرف خفى ، على الإيماء إلى الحضور والفعالية الدلالية لهذه الذات فى القصيدة من خلال دخولها بشكل ضمنى فى هذا النسق من اللاتواصل والانكفاء على الذات . وفى هذا الفصل نحاول أن نتلمس مدى تجاوب تكنيك تشكيل الصورة مع هذه الدلالات . وفى هذه القصيدة أيضا يفيدنا فى تحليل الصورة الاستعانة بمفهوم " الكادر " لتناسبه مع تكنيك التصوير فى هذه القصيدة .

تتميز حركة الكادر فى هذه القصيدة عنها فى القصيدة السابقة بأن حركة الكادر فى القصيدة السابقة تتخذ اتجاهًا واحداً وهو الاتساع الذى يتجاوز الفضاء المحدود (الغرفة) إلى فضاء أو فضاءات أوسع ، أما فى هذه القصيدة فإن حركة الكادر حركة مختلفة وأكثر تعقيداً فى التكنيك التصويرى والدلالة فى الوقت ذاته .

تبدأ حركة الكادر فى الصورة من مشهد عام وفضاء مفتوح " مقهى على البحر " ليشمل الكادر الفضاء المتخيل للبحر والمقهى معًا . ثم يضيق الكادر أكثر ويدخل فى عمق الفضاء المفتوح متخليًا عن عمومية المشهد ليصبح الفضاء المحدد له " مقهى " متغلغلاً فى تفصيلاته (الأغصان والموائد والسيدة) وفى العلاقات المبتورة بين مكونات هذا الفضاء الأصغر " المقهى " .

وهنا نلاحظ أن اختيار المقهى كفضاء والتركيز عليه والتغلغل فيه يحمل مفارقة دلالية هامة ، إذ المقهى مكان للتواصل حتى بين الغرباء ، خاصة في مفهوم المقهى كجزء من مفهوم " الحانة " عند سعدى . إلا أن كل محاولات التواصل بين مكونات المشهد في المقهى لا تبلغ مداها ومحكوم عليها بالفشل . فالأغصان توشوش الموائد " سدى " والسيدة تبكي " وحيدة " فلا يتحقق تواصل فعلي ، حتى مع استحضار الطرف المغيب - صوت الشاعر - عن النسق اللغوى كما وضحنا فى الفصل السابق .

وبعد هذه الحركة للكادر فى التغلغل داخل فضاء التواصل " المقهى " ، الذى انكشف عن لاتواصل فى الحقيقة ، يعود الكادر ليرتد مرة أخرى إلى الموقع الذى بدأ منه ، إلى المشهد العام أو الفضاء المفتوح مرة أخرى : الغسق الصيفى ، والبحر ، والمقهى . وشتان بين الحركة الأولى للكادر فى التغلغل داخل المقهى والحركة الارتدادية الأخيرة إلى الفضاء المفتوح مرة أخرى ، التى توحى بالتلاشى والانكفاء على الذات مرة أخرى ، بعد البحث عن الخصوصية وحميمية التواصل . بل إن الكادر الأول نفسه لم يعد كما كان بعد هذه الحركة الارتدادية . فلم يعد البحر كما كان فى المشهد الأول فى بداية القصيدة ، وإنما صار محملاً بأثر حزين للعلاقة المبتورة ، فما نصادفه فى المشهد الأخير (البحر الذى ينصت) استجابة لوشوشة الأغصان " سدى " ولبكاء السيدة (وحيدة) بدون تحقق علاقة حقيقية أيضًا . ولم يحمل المشهد سوى أثر فشل التواصل متضافراً مع مشهد الغروب فى " الغسق الصيفى " .

القناع

القناع تكنيك عرفه الشعر العربى الحديث بتجارب شعرائه المختلفة . ولكن له فى تجربة سعدى تفرداً يميزه - فى تصورنا - عن الطرح المتداول له فى تجربة الشعر العربى الحديث . وهذا التفرد جزء من خصوصية تجربة سعدى التصويرية والشعرية على وجه العموم . وهو ما سنحاول تلمسه فى الرؤية التصويرية عند سعدى ، وبوصفه دالاً فى الرؤية الشعرية كذلك .

وقد عرف مفهوم " القناع " فى النقد العربى كتقنية يتوسل بها الشاعر " ليضفى على صوته نبرة موضوعية ، شبه محايدة ، تنأى به عن التدفق المباشر للذات (...) وغالبًا ما يتمثل رمز القناع فى شخصية من الشخصيات ، تنطق القصيدة صوتها ، وتقدمها تقديمًا متميزاً ، يكشف عالم هذه الشخصية ، فى مواقفها ، أو هواجسها ، أو تأملاتها ، أو علاقاتها بغيرها "(٢٣) . وقد تناول جابر عصفور هذا المفهوم فى دراسة حلل فيها القناع كتقنية فاعلة فى الوعى الشعرى لدى الشعراء العرب المعاصرين ،ومنهم سعدى يوسف . وهو لا ينظر للقناع فى حدود التقنية فحسب وإنما كجزء من انفعالية الوعى الشعرى عند الشعراء بالعالم ، وبذواتهم فى علاقاتها بالشعر ، فيرى أن القناع " وسيط ، يتيح للشاعر أن يتأمل - من خلاله - ذاته فى علاقاتها بالعالم "(٢٤) .

وقد منح جابر عصفور ، فى بداية دراسته ، لمفهوم القناع مجال فعالية متسعًا ، فرأى أنه " ليس هناك ما يمنع من أن يمثل القناع عناصر الطبيعة أو كائناتها أو مشخصاتها : مدينة ، أو شجرة ، أو جسراً ، أو نهراً أو كائنات وعناصر ما بعد الطبيعة ، فالمهم - فى القناع - ليس هويته ، وإنما ما يتيحه للشاعر من إمكانيات "(٢٥) . ولكنه ، بالرغم من اتساع المفهوم الذى طرحه ، انحصرت دراسته بعد ذلك فى جانب واحد من الجوانب المتعددة للقناع ، وهو القناع المتمثل فى شخصية من الشخصيات . قد يبرر هذا بروز الشخصية - القناع فى شعر شعرائنا المعاصرين ، وخفوت الجوانب الأخرى والإمكانات المختلفة التى تتيحها تقنية القناع . ولكن النتيجة فى النهاية أن تركيز الدراسة على جانب الشخصية فى مفهوم القناع جعل المفهوم الذى تطرحه نفسه أقرب إلى الفهم الدرامى (المسرحى) للقناع منه إلى الفهم الشعرى الذى سبق طرحه نظريًا فى الدراسة . فالناقد قد ركز على النماذج التى تقدمها الدراما الشعرية وكان حريصًا أن يسوق أوجه الشبه التى تقرب بناء القصيدة - بتأثير تقنية القناع عليها - من الدراما الشعرية . وهو ما يتأكد فى استشهاده فى أحد الهوامش بقول صلاح عبد الصبور " ربما كانت قصيدة القناع هى مدخلى إلى عالم الدراما الشعرية "(٢٦) .

وعلى أية حال ، فإننا هنا نحاول أن نستعيد المفهوم الأكثر اتساعًا للقناع ، كما ورد فى اقتباس سابق ، لأننا نتصور أن هذا المفهوم من المفاهيم المفيدة فى تحليل تكنيك الصورة عند سعدى ، والرؤية التصويرية والشعرية وراءها . وتفيدنا فى هذا السياق المقاربة التى

عقدها جابر عصفور بين القناع والاستعارة باعتبار الأخيرة أقرب شكل بلاغى يقتنص العلاقة التى يقوم عليها مفهوم القناع بين الطرفين " إن الاستعارة - مثل القناع - تتألف من طرفين ، مشبه ومشبه به ، ولكن العلاقة بينهما ليست علاقة استبدال يحل فيها المشبه به فى موضوع المشبه فحسب . وليست علاقة مقارنة يقارن فيها هذا الطرف بذاك فحسب ، بل هى - أساسًا - علاقة تفاعل بين الطرف الحاضر فى السياق - وهو المشبه به أو ما يرتبط به - والطرف الغائب الذى لا تكف فعاليته - وهو المشبه .(...) وكما يحدث فى الاستعارة - حيث لا نواجه المشبه الذى يظل غائبًا عن السياق ، رغم فعاليته فيه ، وتواجه المشبه به الذى لا تنقطع صلته بنظيره الغائب - يحدث فى القناع ، حيث لا نواجه - حاضراً - سوى طرف واحد هو الشخصية - التاريخية أو الأسطورية - التى تماثل المشبه به الذى لا تنقطع صلته الفاعلة بالمشبه الغائب "(٢٧) .

وأتصور أن الاقتباس دال بما يكفى على أهمية علاقة التجاذب بين الحضور والغياب فى مفهومى القناع والاستعارة معًا ، بما يدعم توظيفنا لمفهوم القناع كتقنية تصويرية ضمن استراتيجية الغياب عند سعدى يوسف . وتركز التعريفات العديدة للاستعارة على علاقة التجاذب هذه بين الحضور والغياب فى بناء الاستعارة بدءًا من تعريفاتها البلاغية(٢٨) وصولاً إلى بعض التعريفات الحديثة للاستعارة ، إذ يرى بعض الألسنيين " إنما هى (حصول) لغوى ، يقوم على الإضمار ، أو الغياب ، أى تغيب مستند للشبهية فيها بين المعنى الحقيقى والمجازى "(٢٩) .

والاستعارة هنا ليست مجرد حيلة بلاغية ، وإنما تكمن وراءها رؤية تصويرية وتصورية معًا ، ذلك أن " جوهر الاستعارة يكمن فى فهم نمط من الأشياء والتعامل معه ، من خلال نمط آخر "(٣٠) وهو الجوهر نفسه الذى نجده فى " القناع " الذى تكمن وراء توظيفه - مثل الاستعارة - نفس الرؤية التصويرية والتصورية للعالم بشكل عام " فالاستعارات فى اللغة ليست ممكنة إلا لأن هناك استعارات فى النسق التصورى لكل منا "(٣١) . والرؤية التصويرية والتصورية عند سعدى استدعت القناع كتقنية تتسع لمجاله الأثير : الطبيعة ، الأشياء ، التى ينتقى من تأمله فيها ما يراه مناسبًا له كقناع يتخفى وراءه . ولعل أدل نموذج على ذلك قصيدته " القنفذ "(٣٢) :

يكْمُنُ فى قارتهِ القديمةْ
منكمشًا بين ترابِ الشمسِ والعشبِ المسائى
وحيداً .
بطنُه الأبيضُ مشدودٌ كجلدِ القوسِ
والعينان تشتفَّان صوتَ النملِ
والرجفةُ فى الماء الذى يخترق الجذعَ
وتشتفَّان ما يلمسه الطفل إذا جُنَّ
ويلبسه الليل إذا جَنَّ
وما تأتى به الأشجار ، أو تأتيه ...

والقنفذُ
هذا الكامنُ المأخوذُ بالأشياءِ فى قارته القديمةْ
والمُختَبى فى الغفلةِ العظمى
الذى إذا ظنه الأطفال - يوما - كرة الأسمال يلهون بها ،
أو حسبته المرأةُ الصخرَ الذى يدلك رجليها
وأفعى النخل إن ظنته فأراً هامداً -

ما حَلَّ من حبوته .
لكنه في أول الليل
وفي قارته القديمةْ ،
يسعى
بطيئًا
مسروراً بأن الأرض فيها هذه الفتنةْ .

[بغداد ١٩٧٩]

هل مازلنا نذكر كم مرة استخدمنا فى تحليلاتنا للقصائد السابقة الفعل " يكمن " للإشارة لتخفى سعدي فى القصيدة ، سواء فى الصورة أو فى النسق اللغوى للقصيدة بطريقة معينة تمعن فى إخفائه حتى يتحول ذلك نفسه إلى دال على حضوره أو " كمونه " .

والفعل نفسه " يكمن " هو الذى يستخدمه سعدى فى بداية القصيدة التى يصور فيها هذا الكائن "القنفذ " والذى يؤكده مكررا مرة أخرى داخل القصيدة :

القنفذ ، هذا الكامن المأخوذ بالأشياء فى قارته القديمة

إنه يستخدم هذا القنفذ قناعا يصوره بدقة وبراعة تصويرية لا تحوله إلى مجرد معادل موضوعى يسقط عليه ذاته فيلغيه تصويريا فى النهاية ، بل يقدم صورة لهذا القنفذ فى حالة شديدة التفرد أجاد فيها اختيار لحظاته التى تعكس الخفى فى هذا الكائن . وفى الوقت نفسه كان حريصا فى بعض ثنايا القصيدة ، وبطرف خفى ، أن يومىء بيده من وراء القناع لنعى وجوده هو : سعدى المأخوذ بالأشياء كالقنفذ . وهو يومىء إلى وجوده هناك من خلال الإشارة إلى وضعية القنفذ كقناع عن طريق نقل التصوير من آلية الحسية لصورة القنفذ إلى مستوى إنسانى شاعرى بفعل بعض الاستعارات الجزئية داخل الصورة . وذلك لكى لا تنخرط الصورة والمتلقي معا فى القنفذ ذاته ، ولكى تدرك ،أيضا ، كونه قناعا أو تكنيكيا تصويريا تتخفى وراءه ذات الشاعر .

وهو التكنيك نفسه الذى يمارس به سعدى تخفيه وراء أقنعته الأخرى : الغصن ، الطائر ، الحجر ، المسافر ، العراف الأعمى ، الفنار ، الخضر / النبى . وهى أقنعته سوف تصادفها كثيرا فيما بعد بوصفها محاور (تصويرية وتصورية) فى الرؤية الشعرية عند سعدى .

الرؤيا والرائى

بقى أن نعرض لنمط أخير من أنماط " القناع " لا يتميز فحسب عن النمط السابق ، وإنما أزعم أنه يمثل مرحلة من مراحل تطور الصورة عند سعدى تختلف عن كل ما قدمناه من نماذج للصورة فى هذا الفصل . إنه نمط من الصور ، على عكس صور سعدى السابقة ، لا تعتمد البصر بقدر ما تعتمد البصيرة التى تحدث عنها سعدى سابقا . فهى لا تتخذ الواقع مجالا لرؤيتها كما فى السابق ، بل تخلق عالما متخيلا لا ينتمى للعالم الواقعى ، أو لنقل إنه فى هذه المرحلة يتجه إلى تصور عالم أكثر مفارقة خيالية للواقع الملموس بدلا من الاتكاء على اكتشاف علاقات جديدة فى الواقع المعاين نفسه .

هذا التحول فى الرؤية التصويرية عند سعدى لاحظه أيضا صلاح فضل ، حيث رصد انتقال لغة الشعر عند سعدى يوسف من " الأسلوب الرؤيوى " الذى " تنحو فيه التجربة الحسية إلى التوارى خلف طابع الأمثولة الكلية "(٣٣) إلى ما أطلق عليه التجريد الإشراقى الذى يتسم

" بالتباس أوضح بالنزوع الصوفى الميتافيزيقى ، والامتزاج بمعالم وجودية تختلط فيها الأصوات المشتبكة والرؤى المبهمة ، مع نزوع روحى مشرق ويمثله سعدى يوسف فى مرحلته الأخيرة "(٣٤) .

ويتضمن ديوان ؛ جنة المنسيات " نماذج عديدة من هذا النمط من الصور - القناع ، لعل أدلها هذه القصيدة :

فوقَ جبالِ عَدَنْ
فى القمة
حيث الحَجَرُ البركانُ يئنُّ سواداً
والبحرُ يَطيرُ رذاذا
فوقَ جبال عَدَنْ
مكشوفًا للريح وللأمواج
مكشوفًا لخرائطَ غارقةٍ منذ قرون
مكشوفًا للجُند وللأبراج
كان فنارٌ أعمى ...

....

....

....

فى الصُّبحِ الباكرِ تدنو منه نساءٌ أوراسيّات
يَلْبُطنَ كثيفانَ العاناتِ
كثيفاتٍ ...
يتصارخنَ بأسماءِ رجالٍ غابوا فى بهجةِ أسلحةٍ
وخمورٍ لاذعةٍ

ومياه ...

....

....

....

في الليل

يدنو منه الموجُ وئيدا

وتوشوشه سرطاناتٌ ، وسلاحفُ هائلةٌ

وكواسجُ ...

....

....

....

في الليلِ كذلك

يتململ بحارٌ في قاعِ البحرِ

ويحملُ فانوسًا أوقده منذ قرون

ويدورُ مع المرقى المتُعرّج

حجراً

حجراً

حتى يبلغ قمّتَهُ

حتى يُوقِدَ من سرِّ الليلِ فناراً أعمى(٣٥)

دمشق ١٩٩٢/١٢/١٠

الشاعر ينتقل هنا من مرحلة الصورة المعتمدة على الرؤية بالمعنى الحسى إلى الصورة التى تقارب الرؤيا بما بها من طاقة الحلم ومن قدرة على تشكيل الموجودات وخلق علاقات بينها لا تمت للواقع الملموس بكثير صلة .

الفنار الأعمى هو الذى يمنح النور لكل ما حوله وتحيط معرفته بما يخفى على الآخرين ؛ فهو الموصوف فى بداية القصيدة بأنه مكشوف ثلاث مرات متتابعة ، فى حين أنه هو الذى تنكشف أمامه كل الكائنات بدءا بالنساء اللواتى يتعرين أمامه جسديا ونفسيا ، وليس انتهاء بالموج الذى يدنو منه والسرطانات التى توشوشه والسلاحف والكواسج ... إلخ .

الفنار الأعمى هنا قناع آخر من أقنعة سعدى يوسف يتواشج مع أقنعته السابقة ، فهو القنفذ " المختبى فى الغفلة العظمى " الذى تنخدع فيه الأطفال والمرأة وأفعى النخل ، لكنه مع ذلك لا يكشف ما يزيل خداعهم . ويسعى مسرورا بأن الأرض فيها هذه الفتنة .

وهو أيضا " العراف الأعمى " الذى نصادفه يصرخ فى قصيدة " الرسالة الضائعة " من الديوان نفسه - جنة المنسيات - مؤكدا :

ولكنْ ...
ستجىءُ الحمامةُ
فأنا الأعرفُ ، الآنَ ، بالأرضِ والريحِ
حتى وإنْ كنتُ أعمى ، هنا
غافلاً
نافلاً
لا يرانى أحدْ ...(٣٦)

الهوامش

(١) أسرار البلاغة ، ص ٢٥٢ .

(٢) راجع على سبيل المثال : - كوهن ، السابق ، ص ١٠٩ : ١١٠ .

- ياكوبسون ، قضايا الشعرية ، ص ٥٧ .

- صبري حافظ ، جماليات الحساسية الجديدة ، ص ٧٩ : ٨٣ .

- تودوروف ، الأدب والدلالة ، ت / محمد نديم خشفة ، حلب ، مركز الانماء الحضاري ، ١٩٩٦ ، ص ٩٤ : ١١١ .

(٣) الأعمال الكاملة ، مج ١ ، ص ٣٣٢ .

(٤) نفسه ، ص ٣٢٧ .

(٥) انظر على سبيل المثال : - جان ستاروبنسكي ، اللغة الشعرية واللغة العلمية ، ص ١١٤ : ١٤٥ .

- نورمان فريدمان ، السابق ، ص ٣٦ : ٣٨ .

- بشرى موسى صالح ، السابق ، ص ٢٨ ، ٨٣ : ٩١ .

(٦) طراد الكبيسي ، في تقديم بنفس العنوان تصدر الأعمال الكاملة للشاعر .

(٧) راجع : - فريال غزول ، قصائد أقل صمتا - سعدي يوسف ، فصول يوليو ١٩٨١ ، ص ٢٤٦ .

وكمال أبو ديب ، لغة الغياب في قصيدة الحداثة ، فصول ، ديسمبر ١٩٨٩ ، ص ١٠١ .

(٨) بشرى موسى صالح ، السابق ، ص ١٤٦ ، وكذلك ص ٣٢ ١٤٧ : ١٤٨ .

(٩) (أنت والحياة وأشياؤها) حوار مع الشاعر ، الكرمل ، ع٢٣ ص ٧٤ .

(١٠) كمال أبو ديب ، السابق ، ص ١٠٠ : ١٠١ .

(١١) الحوار مع الشاعر ، المذكور سابقا ، ص ٧٥ .

(١٢) راجع : - تقديم سيزا قاسم لترجمتها مقال شكلوفسكى (بنية الرواية وبنية القصة القصيرة) فصول ، العدد ٤ ، ١٩٨٢ .

وراجع كذلك : - تزفيتان تودوروف ، نقد النقد ، ص ٣١ : ٣٣ .

(١٣) اللغة الشعرية واللغة العلمية ،السابق ، ص ١٤٥ .

(١٤) راجع الحوار المذكور ، ص ٧٥ .

(١٥) الأعمال الكاملة ، مج ٢ ، ص ٢٣٠ .

(١٦) انظر : Ferial JGhazoul :"The Poetics of The Political poem " in :Arab studies Quarterly Vol.8,No.2 (Spring 1986) p.108.

(١٧) من قصيدة " وطنى " الأعمال الكاملة ، مج١ ص ٤٦٠ .

(١٨) راجع الحوار المذكور سابقا ، ص ٧٤ .

(١٩) الأعمال الكاملة ، مج٢ ، ص ٣٠٩ .

(٢٠) نفسه ، ص ٢٧٤ .

(٢١) نسمة البطريق ، لغة السينما والتليفزيون - مدخل فى المنهج ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٤ ، ص ١٣٧ .

(٢٢) نفسه ، ص ١٣٨ .

(٢٣) جابر عصفور ، أقنعة الشعر المعاصر - مهيار الدمشقى ، فصول ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١١٣ .

(٢٤) نفسه ، ص ١٢٣ .

(٢٥) نفسه

(٢٦) نفسه ، ص ١٢٤ . وانظر الهامش رقم (٢) وقد تابعه في هذا الفهم للقناع ، بصورة أكثر تضييقا لمجاله ، باحثون آخرون مثل :

- محسن أطيمش في " دير الملاك " ص ١٠٣ : ١٠٤ .

(٢٧) نفسه .

(٢٨) راجع : دلائل الإعجاز ، ص ٦٧ : ٦٨ .

(٢٩) عدنان بن ذريل ، اللغة والبلاغة ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٣ ، ص ١٦١ .

(٣٠) محمد غاليم ، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم ، المغرب ، دار توبقال ، ١٩٨٧ ، ص ٩٦ .

(٣١) جورج لايكوف ومارك جونسون ، الاستعارات التي نحيا بها ، ت / عبد المجيد جحفه ، المغرب ، دار توبقال ، ١٩٩٦ ، ص ٢٣ .

(٣٢) من ديوان (قصائد أقل صمتا) الأعمال الكاملة ، مج ٢ ، ص ٩ .

(٣٣) صلاح فضل ، نحو تصور كلي لأساليب الشعر المعاصر ، عالم الفكر ، ع ٣ و ٤ ، ١٩٩٤ .

(٣٤) ديوان ـ جنة المنيسات) ص ١٥ .

(٣٥) ديوان " جنة المنسيات " ، ص ١٥ .

(٣٦) نفسه ، ص ٧ .

الفصل الثالث

الإيقاع وانتهاك البنية الإيقاعية

منذ بداية اختيارى لهذا الموضوع للدراسة كان السؤال الأكثر إلحاحا ، سواء طرحته أو طرحه غيرى : كيف يمكن تلمس دلالة الغياب فى نص شعرى من خلال عنصر الإيقاع ؟ وكان اللافت فى طرح السؤال ، خاصة من قبل المتفهمين لطبيعة الموضوع من جهة ولطبيعة النص الشعرى من جهة أخرى ، أن القلق حول إمكانية تلمس الغياب فى النص الشعرى يتركز ، غالبا ، حول هذا العنصر (الإيقاع) من عناصر تشكيل النص الشعرى ، وبدرجة أقل مع بقية العناصر .

والحقيقة أن للسؤال وجاهته وللقلق ما يبرره فى طبيعة الموضوع نفسه ، ذلك لأن العلاقة بين الإيقاع والدلالة ، عموما ، يشوبها كثير من اللبس ويجافيها الانضباط النظرى والتطبيقى إلى حد ما ، فما بالنا بعلاقة الإيقاع بدلالة هى فى ذاتها على قدر لا بأس به من الالتباس ، وهى دلالة الغياب فى النص الشعرى ؟

ودراسة العلاقة بين الإيقاع والدلالة مرهونة بالتسليم بمبدأ أن الإيقاع دال بالمعنى السيمانطيقى ، وهنا تتمثل الإشكالية الأساسية فى الموضوع ، والتى تحمل تراثا من الالتباسات حول الإيقاع إبداعا وتنظيرا ، ليس فى الشعر الحديث فحسب وإنما فى القديم كذلك . فقد ظلت محاولة إيجاد العلاقة بين الإيقاع والدلالة دافعا مستمرا للعلاقة الصراعية عند الشعراء بين الاستسلام لقولبة الإيقاع كمعطى ثابت سابق على التجربة ومحاولات انتهاك هذه القولبة لخلق إيقاع خاص مرتبط برؤية النص ودلالته ، منذ القدم وحتى الآن ، وإن كانت هذه العلاقة

الصراعية أوضح فى الشعر الحديث بخروجه المعلن عن عمود الشعر إلى أشكال أكثر انحرافا عن أنماط الانحراف السابقة (الزجل أو الموشحات أو الدوبيت ... إلخ) ليمارس الشعر الحديث انحرافات أكثر جرأة ؛ من الشعر المرسل إلى شعر التفعيلة وصولا إلى قصيدة النثر . وهذا ليس حكما قيميا بالطبع لصالح الشعر الحديث ، إذ إن هذه الجرأة فى الخروج على عمود الشعر لم تكن لتتحقق ما لم تتوافر له مقومات ثقافية لم تتوفر للشعراء القدامى .

على الجانب التنظيرى للإيقاع ، ظلت محاولة تلمس علاقة ما بين الإيقاع والدلالة ملحة على دارسى الإيقاع ، وإن لم تكن الشاغل الأساسى لدرسهم . ففى الدرس المعروض للإيقاع لم يشغل السؤال عن دلالة الإيقاع حيزا يذكر ، لذلك الإجابات لاتزيد عن كونها انطباعات شخصية ، حسية فى الغالب وليست دلالية ، عن البحور وأثرها فى نفس المتلقى . بينما فى الدراسات الإيقاعية الحديثة كان الاهتمام أكبر والسؤال أكثر إلحاحا مما كان فى العروض أو الدراسات التى اتبعت إنجاز الخليل بن أحمد .

وقد مثل العروض الخليلى فى سياق الدراسات الإيقاعية الحديثة ما مثله عمود الشعر فى سياق الشعر الحديث ، إذ كان منطلق الدراسات العربية الحديثة دائما هو محاولة تجاوز حدود العروض الخليل بصيغ مختلفة . فمنها دراسات تسعى لصياغة منهج علمى لدراسة إيقاع الشعر العربى[1] ومنها دراسات تطمح إلى طرح " بديل جذرى لعروض

الخليل " اعتماداً على أساس بنيوى لاستكشاف " البنية الإيقاعية للشعر العربى "[٢] . وبالرغم من الاختلاف بين هذه الصيغ فإن مبحث العلاقة بين الإيقاع والدلالة يشكل ، على كل حال ، جزءاً من طموحها في دراسة الإيقاع فى الشعر العربى . ولما كان البحث فى علاقة الدلالة بالإيقاع مشروطًا بتصور مغاير للإيقاع نفسه يتجاوز الفهم العروضى له [٣] ، فقد كان على دارسى الإيقاع البحث عن مناهج وأدوات إجرائية جديدة لدراسة إيقاع الشعر ، خاصة بعد ما لحق به من انحرافات صريحة عن النظام الوزنى الذى تأسس عليه ، أو بالأحرى أسسه ، العروض الخليلى .

تجاوز العروض .. إشكالية نقدية أم إبداعية ؟

وإشكالية إيجاد بديل للعروض الخليلى لدراسة إيقاع الشعر العربى الحديث لا تعد تنظيرية فى المقام الأول بقدر كونها إشكالية إبداعية . فكل محاولة إبداعية لخلق إيقاع خاص يتجاوز عمود الشعر عليها أولاً أن تحل إشكاليتها فى علاقتها مع تراثها الإيقاعى ، بل وقد يصل الأمر إلى ضرورة إعادة النظر فى طبيعة مادتها الإبداعية (اللغة العربية) نفسها . وهو ما يراه عز الدين إسماعيل فى صياغته لإشكالية الإيقاع فى الشعر الجديد قائلاً " عرف الشعر العربى القديم الأوزان ولم يحفل بالإيقاع . ذلك أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت فى ذلك . فالمعول فى البناء الموسيقى للكلمة على المقاطع ، أى على الحركات والسكنات ،

دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التى تميز الحركات بعضها عن بعض . فنحن نقول " مستنقع " مثلاً ، ونقول كذلك " مستشفى " فيتساوى فى نظر الوزن الشعرى المقطعان الأخيران من هاتين الكلمتين ، أعنى " قع " و " فى "(٤) .

وبغض النظر عن مدى دقة زعم عز الدين إسماعيل بأن طبيعة اللغة العربية ذاتها تجافى الإيقاع لصالح الوزن ، فإن ما يلفت انتباهنا إشارته إلى أن إشكالية تجديد الإيقاع مردودة بشكل أساسى إلى الإبداع الشعرى الحديث فى علاقته بتراثه قبل أن تكون إشكالية نقدية أو نظرية . كما يرى أن إشكالية العلاقة بين الدلالة والإيقاع تمثل الهم الأساسى فى طموح التجديد الإيقاعى لدى شعراء الشعر الحديث أولاً ، يقول : " فقد برزت أهم صعوبة فنية أمام الشعراء فى محاولتهم التشكيلية الجديدة ، وهى كيف يجعلون القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة ، ودون أن يلغوا الوزن والقافية . وكان الحل الوحيد لهذا الإشكال هو أن حطموا الوحدة الموسيقية للبيت (...) وفى كلتا الحالتين ما يزال الكلام يحمل الخاصة المميزة لتشكيل اللغة تشكيلاً شعريًا وأعنى بذلك خاصة الوزن . فالسطر الشعرى فى القصيدة الجديدة ، سواء طال أو قصر مازال خاضعا للتنسيق الجزئى للأصوات والحركات المتمثلة فى التفعيلة(٥) .

إذن فقد كان منطق الشعراء فى محاولتهم الخروج على قولبة عمود الشعر والعروض العربى هو ربط الإيقاع بالدلالة من خلال خلق إيقاع خاص بكل حالة شعورية متميزة ، وكان الحل أمامهم للخروج من قولبة

ومعيارية الوزن فى عمود الشعر والعروض هو التخلى عن وحدة البيت كوحدة معيارية فى العروض إلى التفعيلة كوحدة إيقاعية أكثر مرونة واستجابة لطموحهم فى تشكيل إيقاع جديد يتساوى مع خصوصية كل حالة شعرية .

ولكن هل كان هذا الحل خروجا بالفعل من قولبة الوزن فى العروض الخليلى التى تعوق ارتباط الإيقاع بالدلالة ؟ أم أنه كان انتقالا لشكل آخر من أشكال القولبة الوزنية يختلف عن الشكل السابق فى الدرجة وليس فى النوع ؟ والسؤال بصيغة أخرى : هل كان الاعتماد على التفعيلة كوحدة إيقاعية تجاوزا حقيقيا لمعيارية العروض التى تناقض بشكل جذرى ارتباط الإيقاع بالدلالة ؟ وهل يمكن لإيقاع التفعيلة ألا يقف عائقا أمام إنتاج دلالة ما قد تنتهك سلامة معياريته ؟

والإجابة عن هذه الأسئلة نقدمها من خلال رؤية واحد من شعراء الحداثة - فاضل العزاوى - يبرهن على أن المعيارية فى الوزن العروضى ، سواء اعتمد وحدة البيت أو وحدة التفعيلة ، لابد أن تقف حائلا أمام حرية إنتاج الدلالة " فقد أظهر تحليل أوزان الشعر العربى أن جميع التفعيلات الثمانى الأساسية التى تقوم عليها بحور الشعر العربى (...) تفرض موسيقية تقودك إلى القصيدة بدل أن تقودها أنت إليها ، سواء التزمت النسق الصارم للبحور العربية أو التفعيلة المنفردة . فإذا استخدمت تفعيلة " فعولن " كأساس للقصيدة فسوف تقول مثلا " هو البحر آت " ولكنك لا يمكن أن تقول " البحر آت " أو " آت هو البحر " وإذا أردت أن تتخذ تفعيلة " مفاعلين " كأساس للقصيدة فينبغى أن

نقول مثلا " سلاما أيها الضوء الذى يأتى من الماضى " وليس " أيها الضوء آتيا من الماضى ، سلاما " . إن الفارق هنا لا يتعلق بالغنائية الصوتية وحدها وإنما بالمعنى أيضا . وهذا ما يجعلنى أقول إن المعنى فى القصيدة الموزونة غالبا ما يتحقق ضمن الآلية الموسيقية للتفعيلة وطريقة تأثيرها على التأليف اللغوى "(٦) .

ويعبر فاضل العزاوى فى هذا النص بوضوح عن معاناة الشاعر الإبداعية مع تراثه الإيقاعى الذى تصل معياريته وقولبته إلى خنق وتشويه الدلالة والرؤية الشعرية فى القصيدة ناهيك عن الحد من إمكانات التنوع الموسيقى . وهذا الجانب طرح سعدى تصوره له قائلاً :
" أسوأ بنية إيقاعية فى كل شعر العالم هى البنية الإيقاعية للشعر العربى التقليدى . حتى الهنود الحمر أكثر تنوعًا فى بنيتهم الإيقاعية من القصيدة العربية التقليدية ، إلا أن المشكلة التى مازالت تواجهنا هى مشكلة التوصل إلى قيم إيقاعية جديدة فى الإيقاع . من الصعب أن أتفق مع القائلين بنفى عامل الإيقاع عن القصيدة (...) وأعتقد أننا لم نتوصل بعد إلى وسائل إيقاع جديدة ،ولم نستخدم بعد الدراسات الصوتية والموسيقية الحديثة كى نستنبط وسائل إيقاع وموسيقى جديدة للشعر العربى . مازلنا ندور ، بشكل ما ، داخل خراب البنية الإيقاعية ، أى أننا لم نخرج بعد من هذا الخراب "(٧) .

ولعل هذا التصور لدى بعض شعرائنا حول البنية الإيقاعية للشعر العربى هو ما انتهى بالعديد من الشعراء من قبل فاضل العزاوى - إلى تبنى الدعوة إلى قصيدة النثر كسبيل للمغامرة نحو خلق قيم إيقاعية

جديدة تفتح آفاقا أكثر حرية للإبداع الشعرى . وهو نفسه ما جعل سعدى يقول بأننا " ربما نجد قصيدة النثر أفضل من القصيدة " الموقعة " لكن الصعوبة التى تجدها قصيدة " النثر " أمامها ، باعتبارها بحثا عن أدوات وأدوات مساعدة ، هى أشد مما تواجهه القصيدة " الموقعة " ، باعتبار أن التراكم هنا أكثر وضوحا "(٨) . وهو التصور نفسه الذى انطلق منه العديد من شعراء الحداثة من قبل سعدى وبعده فى قناعتهم بقصيدة النثر بوصفها التجاوز الحقيقى - فى تصورهم - لعمود الشعر وللعروض الخليلى .

وعلى الرغم من حدود الزاوية التى نتناول إيقاع قصيدة سعدى منها ، فإننا نستطيع أن نعتبر قصائد سعدى يوسف نموذجا جيدا للتحولات التى طرأت على إيقاع الشعر العربى ، بفعل الانتهاك الدائب الذى تقوم به تجربة الحداثة الشعرية العربية فى مقاومتها لهيمنة العروض الخليلى بانحرافاتها المتلاحقة عن العروض ، سعيا لخلق إيقاعها الخاص المتجاوز لقولبة الوزن العروضى . فقد بدأ سعدى تجربته الشعرية منطلقا من قواعد الشعر العمودى الذى كتب فى إساره معظم قصائد دواوينه الثلاثة الأولى : " القرصان " - " ٥١ قصيدة " - " أغنيات ليست للآخرين " . ثم انتقل بعد ذلك إلى قصيدة التفعيلة بتشكلاتها المتعددة والمتطورة عنده ، بحيث كانت السمة البارزة فى تطور تشكيلات قصيده التفعيلة عند سعدى هى اتجاهه إلى إيقاعات تتيح له التخفف من الموسيقى كمظهر صوتى خارجى معوق للدلالة ولعلاقتها بالإيقاع .

وهو ما يؤكده الإحصاء الكمى لانتقاله من بحور إلى أخرى عبر مراحل تصور القصيدة عنده[٩] . هذا بالإضافة للتغيرات الكيفية التى كانت تلحق إيقاع تلك البحور فى استخدامه لها ، حتى وصل الأمر إلى الخروج بإيقاع أحد البحور عن ملامحه التى تحدده أساسا لينتهى إلى إيقاع مغاير تماما ، أو كما يقول فى قصيدة " كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة " :

لقد استخدم وزنا جديدا ، أو اللا وزن . الأمر لا يهم كثيرا . عندما يبتعد الأخضر بن يوسف عن الأرض يفقد قواه . هكذا يظل جناحه مشدودا بخيط سائب ، خيط يمسح وجه الأرض .

فهو بالفعل فى علاقته بالإيقاع يسعى للتحليق نحو حرية الإيقاع لتتحول قيود الإيقاع إلى خيط سائب فى جناحيه يمسح به أرض الإيقاع دون أن توقف تحليقه . ولعل هذه الرغبة فى حرية أكثر فى الإيقاع تخفف من قيود العروض هى ما انتهت به إلى قصيدة النثر فى دواوينه الأخيرة ، أو فى معظمها على الأقل .

ملامح تطور الإيقاع عند سعدى يوسف - إذن - جديرة بالدراسة بوصفها نموذجا لملامح تطور إيقاع الشعر العربى الحديث . بالرغم من أن هذا الطموح ، على أهميته ، يتجاوز الهدف الذى وضعناه لدراستنا فى هذا الفصل وهو الكشف عن الكيفية التى يمكن أن يكون بها الإيقاع دالا ضمن استراتيجية الغياب .

حضور الإيقاع .. وغياب الدلالة :

من هنا فإن السؤال الأول الذى لابد أن نطرحه هو : إذا كان ما نبحث فيه هو " الغياب " كاستراتيجية تكمن خلفها رؤية شعرية تحكم تشكيل القصيدة بعناصرها "الدالة" ، فهل نستطيع أن نعتبر الإيقاع عموما " دالا " من دوال القصيدة ، بالمعنى السيميا نطيقى للدال ؟ وكيف يمكن تلمس آليات عمله كدال داخل بنية القصيدة بعد ذلك ؟

إن إجابة هذا السؤال لا تحدد ملامح منهج دراسة الإيقاع فى هذه الدراسة فحسب ، بل تحدد - قبل ذلك - جدوى وجود هذا الفصل فى الدراسة أساسا . وهذا يتوقف على المنظور الذى تنظر به الدراسة للإيقاع ، فإثبات عمل الإيقاع كدال فى القصيدة أو نفيه مرهون بالتصور الذى ندرس من خلاله الإيقاع . وهو ما سوف يتضح لاحقا . ولكن قبل ذلك علينا أن نعتمد تعريفا أوليا للإيقاع ننطلق منه فى دراستنا للإيقاع بوصفه دالا . ونقدم هنا تعريفا صاغه سعد مصلوح يجمع فيه القاسم المشترك بين عدة تعريفات للإيقاع أوردها كل من Seymoyr chatman فى كتابه " نظرية الوزن " و D.W.Harding فى كتايه " من الكلمة إلى الإيقاع " إذ تنظر هذه التعريفات للإيقاع بوصفه " سلسلة " من الأحداث تتكرر فى زمان ، ويفصل بينها فاصل زمنى معين ، أو مجموعة من الفواصل الزمنية ، تنتج فى عقل المتلقى إحساسا بالتناسب بين الأحداث ، أو مجموعات الأحداث التى تتشكل منها السلسلة . أما معالم الأحداث فتتمثل فى الأصوات أو تجمعات الأصوات "(١٠) .

ويضعنا التعريف أمام خيارين فى بحث الإيقاع :

الأول : أن ندرس الإيقاع من خلال مادته " الأصوات " .

الثانى : أن ندرس الإيقاع بوصفه بنية تنظم شتات هذه الأصوات .

على المستوى الأول (الأصوات) لم يستطع دارسو الأصوات الجزم بإمكانية إسباغ دلالة ما على الأصوات قديما أو حديثا . فكل محاولات النقاد العرب لإسناد دلالات معينة إلى أصوات بعينها (كالسين أو الحاء مثلا) لم تكن سوى أحكام انطباعية انتهت إلى التعسفية فى تعميم هذه الأحكام . فلا علاقة دلالية حقيقية بين صوت الحاء مثلا ودلالات الحميمية والحنو والحب والرحمة لأن الحرب والحقد والحرق أيضا تدخل فى نفس النطاق الصوتى .ويمكننا مد القياس نفسه على بقية الأصوات التى يزعم بعض النقاد واللغويين دلالتها على معان بعينها .

هناك منظور آخر فى تلمس دلالة الإيقاع من خلال التوتر بين النظام اللغوى والنظام الإيقاعى أيضا ،ولكنه هذه المرة من خلال عامل النبر ، إذ يدرس التوتر بين النبر اللغوى والنبر الشعرى (الإيقاعى) على اساس أن هذا التوتر بين النظامين النبريين خاصية إيقاعية تحمل دلالة تضاف للدلالة اللغوية للقصيدة . وقد أخذ بهذا التصور شكرى عياد [١١] ومن بعده كمال أبو ديب [١٢] .ويرى هذا التصور أن الوحدة المشتركة بين النظامين اللغوى والإيقاعى واحدة ، وهى الكلمة ، تحمل نبرها الخاص كوحدة لغوية ، ولكنها بدخولها فى نظام نبرى مغاير (الإيقاع) تقع فى توتر وتجاذب بين نظامين نبريين ليزيد هذا التوتر النبرى الدلالة تكثيفا وجدلا مع الدلالة الناتجة عن التركيب اللغوى [١٣] .

ونحن لانستطيع أن نعول على هذا الاتجاه لأن الفرض النظرى الذى قام عليه وهو دراسة الإيقاع على الأساس النبرى ، وإن كان مناسبا لدراسة الإيقاع فى الشعر الإنجليزى ويعد سمة أصيلة فى اللغة الإنجليزية ، فإنه لم يتثبت علميا من ملاءمته للغة العربية حتى الآن ، إما على المستوى اللغوى أو على المستوى الإيقاعى .

وفى حدود موضوع دراستنا ، علينا أن ننطلق من وضع تصور حول الإطار الذى يتيحه إيقاع الشعر العربى لوجود ممارسة دالة للإيقاع من جهة ، وجدل المبدعين مع هذا الإطار قديما وحديثا لخلق الممارسة الإيقاعية الدالة من جهة أخرى .. هذا الجدل الإبداعى مع القالب الإيقاعى المعطى هو - فى تصورنا - الذى يخلق التوتر الذى أشرنا إليه بين النظام اللغوى والنظام الإيقاعى كمظهر لممارسة دالة للإيقاع فى القصيدة . وهو ما يمكن تلمسه فى الشعر الحديث بشكل أكثر وضوحا وعمقا .

فى نقد الشعر القديم لم تكن مصادفة أن يستخدم لفظ (النظم) للدلالة على تراصف الكلمات نحويا وعلى التراصف الوزنى أيضا . فثمة تماثل بينهما فى عملية التأليف بين الوحدات يدعم استخدام اللفظ نفسه لكلا النظمين . إلا أن هناك تماثلات أخرى بين النظم اللغوى والنظم الوزنى تهمنا فى هذاا لسياق ، أهمها أن كلا المفهومين للنظم محددان بحدود وحدة الجملة فى النحو ووحدة البيت الشعرى فى العروض . بالإضافة إلى أن النظم ، سواء فى أصوله البلاغية أو العروضية ، قرين المعيارية إلى حد بعيد .

في هذا النمط من العلاقة بين العروض والدلالة يكون التضمين أو التدوير مظهرا سطحيا للتوتر بين النظم الوزني والنظم اللغوى ، ولا نستطيع أن نتحدث عن ممارسة دالة للإيقاع لأسباب تتعلق بالتصور العروضي للإيقاع ، بل وبالقصيدة نفسها . ففى العروض نتحدث عن الوزن ولا يمكننا الحديث عن الإيقاع الدال الخاص خصوصية كل تجربة شعرية فمعيارية العروض وقولبته جعلت الوزن مظهراً صوتيا خارجيا (قالبا) يمثل استجابة لمتطلبات الثقافة الشفاهية التى تعد صوتية الرسالة مقومها الأساسى إبداعًا وتلقيا . ويكون التزام الرسالة ، أية رسالة ، بنمذجة القالب الصوتى شرطا من شروط التلقى فى هذه الثقافة ، بغض النظر عن ارتباط القالب الصوتى بدلالة الرسالة . لذلك ليس من الغريب أن الانطباعات التى نصادفها عند النقاد القدامى عن البحور العروضية انطباعات حسية فى المقام الأول ، من قبيل أن أحد البحور " مطرب ، أو فيه خفة ، أو جزل ، أورصين ... إلخ " فى حين لا نكاد نجد انطباعات دلالية عن تشكل وزنى ما لتعسفية اقتران دلالة ما بنمط وزنى بعينه . وهو ما يرسخ القولبة فى النظم الوزنى فى الشعر القديم ويسلبه (الوزن) إمكانية ممارسة دالة حقيقة فى القصيدة . وتساهم فى ذلك المعيارية المفروضة على الشعراء بالالتزام بالقوانين العروضية والتصور العروضى المهين على الشعر العربى القديم .

هذه العوامل كلها تحد من إمكانات الانتهاك الحقيقى للعروض من قبل الشعراء القدامى.فى ظل ثقافة شفاهية تضع القولبة فى صوتية الرسالة شرطا أوليا من شروط التواصل ، إبداعا وتلقيا . فتظل

محاولات الشعراء القدامى للخروج على العروض تدور فى فلكه بشكل من الأشكال وفي حدود قانون النظم نفسه ، بما فى ذلك التضمين . وكل مظاهر الهيمنة لقولبة العروض العربى ، فى الوزن قديما وفى الإيقاع حديثا ، لا تجعل أمام الشاعر سبيلا لفرض إيقاعه هو (الذى يحاول أن يجعله دالا) سوى المحاولات الدائبة لانتهاك نظام قولبة الوزن ، أو الإيقاع ، كمعطى ثابت والانحراف عنه وتجاوزه نحو إيقاع مغاير .

قد يترتب على هذا التوصيف ، منطقيا أن يكون انتقال الشاعر إلى الثقافة الكتابية وتراجع صوتية الرسالة عن الصدارة حلا فى سبيل خلق إيقاع خاص خصوصية كل تجربة شعرية ،وهو ما يجعله دالا حقا فى النص . وهذا ما يقول به المنادون بقصيدة النثر مع تباينهم فى تحديد ملامح الإيقاع الخاص هذا . وهى مسألة جديرة بالبحث ،ولكننا ، لحين نستطيع امتلاك نسق مفاهيمى وإجرائى لتلمس موسيقى قصيدة النثر ، سنعتمد فى تلمسنا للممارسة الدالة للإيقاع على آليات القصيدة نفسها فى خلق هذه الدلالة عن طريق الكيفية التى تقاوم بها قولبة الإيقاع كمعوق للدلالة .وهى الكيفية الوحيدة المتاحة أمام القصيدة الموقعة الحديثة لانتهاك قولبة الإيقاع ووسمه بخصوصيتها قدر الإمكان ليكون بالتالى جزءا من الممارسة الدلالية للقصيدة ككل . وسوف نحاول استكشاف الكيفية التى حقق بها سعدى يوسف هذا الانتهاك فى استخدامه للإيقاع لتحويله من معطى سابق معوق للدلالة إلى عنصر دال فى القصيدة .

هكذا جاءَ ...

بلا طبلٍ ، ولا فرقةِ موسيقى
أتاها ، هادئًا ، مُنْهَمِكًا
فى اللحظةِ الأولى : اختيارُ الدارِ
فى الثانيةِ : العودُ الذى سوف يكون العشَّ
فى الثالثةِ : العشّ ...
ولكنّ المدينةَ
لمْ تزلْ فى القاعِ ...
لم تعرفْ لماذا جاءَ
لن تعرفَ ما يفعلُ
لن تدْرى بهِ حين يناديه الرحيلْ

قلنا إنه يمكننا الاستفادة فى دراستنا من مفهوم التعارض أو التوتر بين نظامين يتجاذبان الوحدات اللغوية فى الشعر : النظام التأليفى (النحوى) والنظام الإيقاعى . ومفهوم التضمين يبدو مفيداً فى هذا السياق بتوظيف بعينه يتجاوز الفهم العروضى للتضمين كمظهر شكلى للتعارض بين النظامين اللغوى والإيقاعى . فالتضمين المتعارف عليه فى التصور العروضى القديم هو عدم اكتمال التركيب النحوى مع إنتهاء الوحدة الوزنية ، البيت الشعرى ، فيستكمل التركيب النحوى والدلالى فى البيت أو الأبيات التالية . وفى شعر التفعيلة يدل التضمين والتدوير على انقسام الوحدة الإيقاعية (التفعيلة) وتوزعها على سطرين شعريين ، فلا تكتمل باكتمال السطر الشعرى ..

وكلا الشكلين للتضمين أو التدوير ، فى تصورى ، ناتجان عن هيمنة التداعى والاسترسال للوزن أو للإيقاع النمطى بشكل أساسى على القصيدة . وهذا التضمين اللاواعى غالبًا لا يمكننا أن نعول عليه فى ممارسة دالة للإيقاع ، بل الأحرى أن يكون موظفًا بوعى إبداعى ليحقق ممارسته الدلالية عن طريق مقاومة وانتهاك هيمنة نظام التداعى والتدفق الإيقاعى كنظام معطى معوق للدلالة فى القصيدة بوصفه قالبًا موسيقيًا سابقًا على القصيدة .

وأود أن أشير هنا إلى أن مفهوم الانتهاك الذى أقصده يختلف عن استخدام يورى لوتمان له كما قدمه فى كتابه " تحليل النص الشعرى " أو فى أبرز تطبيق عربى له عند سيد البحراوى (١٤) ، مع إفادته من

وعى كل منهما بأهمية الانتهاك كقيمة فى الممارسة النصية . قد يعد التضمين أو التدوير فى شكله العروضى عند كل منهما شكلاً من أشكال الانتهاك للنظام الإيقاعى فى القصيدة . فى حين لا نرى التضمين ، بهذا التصور ، سوى مظهر شكلى للخروج على معيارية الإيقاع وليس انتهاكًا حقيقيًا له ، لأنه يعمل فى النهاية ضمن هيمنة تداعى الإيقاع واسترساله غير الواعى . وهو بصورته تلك يعد جزءاً مضافًا إلى الانتهاكات الشكلية الجزئية الأخرى التى يمكن أن نلحظها فى القصيدة التى ندرسها (لقلق نيسان)[١٥] والتى تتمثل فى :

١ - زحافات الحذف التى ترد على التفعيلة الأساسية فى القصيدة (مستفعلن) وعددها سبعة زحافات موزعة فى الأسطر (٢-٣-٥-٦-١٠-١١) .

٢ - بدء القصيدة بتفعيلة (فاعلن) بحذف السبب / المقطع الأول منها .

٣ - ورود تفعيلة (متفاعلن) المنقسمة بين السطرين (٧-٨) .

٤ - علة الزيادة فى السطر الأخير من القصيدة : زيادة ساكن فى نهاية التفعيلة الأساسية لتصبح (مستفعلان) .

قد تعتبر هذه الانحرافات الجزئية عن النظام الإيقاعى فى تصور لوتمان انتهاكًا يتصارع مع هيمنة " النظام " . ولكننا نرى أن هذه الانحرافات تظل تعمل - فى النهاية - كجزء من إمكانات النظام نفسه ، وليست انتهاكًا حقيقيًا له ، ولا تتصارع معه لأنها لا تمثل تهديداً

حقيقيًا لهيمنة النظام الإيقاعى . فالقصيدة لا يكاد يخلو سطر من سطورها من التضمين بالمفهوم العروضى له ، فهو شائع فى القصيدة شيوعه فى شعر سعدى يوسف التفعيلى كله بشكل لافت ، وفى الشعر الحر بشكل عام .وهذا الشيوع للتضمين يجعله جزءاً من إمكانات النظام الإيقاعى المهيمن نفسه ويعتبر معطى من معطيات النظام السابق على القصيدة . ومن هنا فإننا لا نستطيع أن نسقط على التضمين دلالة ما يتم إهدارها بفعل التعميم والشيوع .

وإذا كنا نقول إن التضمين يمكن أن يكتسب خاصيته كدال فى القصيدة من خلال التوتر بين النظامين اللغوى والإيقاعى فإنه لا يتم له ذلك بسبب تعليق اكتمال الوحدة الإيقاعية (التفعيلة) إلى السطر التالى ، لأن هذا تصور شكلى مجرد للتضمين .والتوتر الذى أقصده هنا بين التركيب النحوى والنظام الإيقاعى ،والذى أعتبره دالاً هو الكيفية التى يقاوم بها الشاعر هيمنة الدفق الإيقاعى والاسترسال الممتد فى القصيدة ليمارس انتهاكًا واعيًا لتداعى الإيقاع يبرز من خلاله دوال / دلالات بعينها بتخليصها من سلسلة التداعى . فتكون مقاومة تدفق الإيقاع هنا ممارسة دالة للإيقاع تكشف دلالات لا تفصح عنها القصيدة من خلال اللغة وحدها ، ولا حتى من خلال النظام الإيقاعى نفسه .

وهذا التصور يتجاوب مع تصور سعدى ووعيه الإبداعى بخطورة هيمنة النظام الإيقاعى الذى يمثل التدوير جزءاً من تداعيه اللاواعى ، ووعيه ، كذلك ، بضرورة مقاومة هذه الهيمنة لصالح حرية الإبداع الشعرى ، يقول سعدى فى أحد حواراته " والشكل أيضًا يسهم ، منذ

البداية ، فى مسار تكوين النص . أنت ، مثلاً ، حين تعتمد " الشكل " المدور " تكون مدفوعًا بحيثيات الشكل ذاته إلى تغليب التداعى واللاوعى وتداخل الأزمنة . هنا أسهم اختيار الشكل فى التكوين اللاحق للنص . وحين تختار قصيدة "الرؤى " تكون خاضعًا ، بالتأكيد ، لضرورات وقيم فنية ، وتاريخية ، اقتضاها الشكل نفسه . إذ ينبغى لنا أن نتمتع بمنتهى الحرية والاختيار إزاء الشكل . هكذا نتدخل نحن ، فى صياغة الشكل ،ولا نترك للشكل أن يصوغنا "(١٦) . وهذا يؤكد وعى الشاعر نفسه بضرورة مقاومة التداعى اللاواعى فى النظام الإيقاعى النمطى لقصيدة التفعيلة كسبيل لتحويل الإيقاع من قالب موسيقى معوق للدلالة ليكون الإيقاع نفسه ، فى توظيفه الخاص له وانتهاكه لتداعيه ، بمثابة ممارسة دالة ضمن استراتيجية الإبداع عنده .

بتأمل النظام الإيقاعى فى قصيدة " لقلق نيسان " يلاحظ فى الأسطر (١-٦-٨) وجود نقاط ثلاث فى نهاية كل سطر . وهى علامة كتابية وضعت فى نهاية هذه الأسطر لوظيفة ما ، لا نظن أنها مجرد الإشارة إلى وقفة أو انتهاء السطر كتابيًا أو صوتيًا . فكتابيًا ، لم يكن الشاعر يحتاج إلى النقاط الثلاث للإشارة إلى انتهاء السطر الشعرى فمجرد البياض فى حد ذاته تعبير كتابى أو طباعى عن الوقفة أو السكتة أو " غياب الصوت " كما يقول جون كوهن(١٧) . ولكن إصرار سعدى على وضع النقاط الثلاث دال على أن لها دوراً دالاً فى القصيدة ، وتحديداً فى علاقتها بإيقاع القصيدة .

سعدى يوسف لا يكتنفى بالبياض فى نهاية السطر الشعرى كعلامة على وقفة صوتية لأن التدوير الشائع فى القصيدة يجعل التدفق والاسترسال الإيقاعى لا ينتهى بنهاية السطر الشعرى ، بل يمتد إلى السطر التالى بفعل تلاحق الإيقاع . لذلك يتوسل سعدى هنا بتقنية أكثر فعالية فى وقف هذا التدفق والتلاحق الإيقاعى وإجبار المتلقى على التوقف فى القراءة عند دوال / دلالات بعينها قد يغفلها باستسلامه لهيمنة الاسترسال فى القراءة خاضعًا لاسترسال الإيقاع . وهى بذلك تقنية أكثر دلالة على الرغبة فى توظيف الإيقاع دلاليًا من خلال كبح تدفقه عند دوال / دلالات بعينها .ويستخدم سعدى سويف هذه التقنية (النقاط الثلاث المتجاورة) فى كثير من قصائده أوكلها ، حتى يمكن اعتبارها ميزة يمتاز بها النظام الكتابى للقصيدة عند سعدى يوسف (١٨) . ونضيف أنها تقنية كتابية لا تمارس دورها الدلالى فى القصيدة إلا فى علاقتها بالإيقاع ، حيث يقاوم سعدى من خلالها هيمنة الشكل " المدور " الذى يعى جيداً خطورته على دلالة القصيدة . والأسطر التى يضع سعدى فى نهايتها النقاط الثلاث بغرض إجبار المتلقى على التوقف عندها دون خضوع لاسترسال القراءة بفعل الاستسلام لتلاحق الإيقاع ، يمكن اعتبارها محاور دلالية فى القصيدة ، أو يريد لها الشاعر أن تكون كذلك ، وهى الأسطر (١-٦-٨) :

" هكذا جاء ... "

" فى الثالثة العشر ... "

" لم تزل فى القاع ... "

ونستطيع أن نضيف إلى هذه الأسطر الثلاثة السطر الأخير الذى تتميز نهايته إيقاعيًا بعلة زيادة : زيادة ساكن فى الوحدة الأخيرة " الرحيل " . ومن خلال العلاقة بين هذه الأسطر بدلالتها التى شاء لها الشاعر أن تمثل محاور دلالية من خلال تمييزه لها إيقاعيًا ، ودلالتها جميعًا فى علاقتها بالسطر الأخير ، يقدم النظام الإيقاعى ممارسة خفية للدلالة فى القصيدة .

تلفت النقاط الثلاث فى السطر الأول انتباه المتلقى إلى دلالة الفعل " جاء " لكى لا ينساق وراء اكتمال تلاحق الإيقاع واستكمال الوحدة الإيقاعية فى السطر التالى " جاء بلا " لتكتمل الوحدة مستفعلن . والوقفة الإجبارية ضد استرسال الإيقاع التى تقوم بها النقاط الثلاث تبرز الفعل " جاء " دلاليا لأن دلالته ستكون محوراً دلاليًا فى القصيدة التى تنبنى على حال التراوح بين المجىء والرحيل ، الحضور والغياب . والفعل " جاء " نفسه يعبر جيداً عن هذه الحالة من المراوحة ، إذ يتضمن دلاليًا نقيضه ، فهو لا يدل على الحضور المحض وإنما يحمل معنى الانتقال من الغياب إلى الحضور لتظل كلا الدلالتين (الغياب والحضور) كامنتين فى طاقته الدلالية .

الانتقال من الغياب إلى المجىء والحضور يكون بغرض الإقامة والاستقرار والسكن ، خاصة إذا كان هذا المجىء وهذه العودة إلى " الوطن " لذلك كان موضع النقاط الثلاث مرة أخرى بعد " العش " فى السطر السادس ومن الجدير بالملاحظة هنا أن الشاعر لم يضع النقاط

الثلاث في نهاية السطر الرابع بعد كلمة " الدار " التي من المفترض أنها دالة على الإقامة والسكن والاستقرار في الوطن ، وإنما وضعها بعد العش . ألا يولد هذا تساؤلا يلفتنا إلى هوية هذا الذي جاء وخصوصيته ، وبالتالي إلى خصوصية علاقته بالمكان والعش والوطن ؟

فهذا العائد " لقلق نيسان " يكتسب خصوصيته في علاقته بالمكان من كونه " طائراً " لا يكون انتماؤه النهائي للأرض (الدار) وإنما للسماء ، خاصة وأن طائر اللقلق من الطيور المهاجرة وليس من الطيور المقيمة ، ولا تتحقق صورة المكان / الوطن بالنسبة له في " الدار " لاعتبارها أرضًا محضًا ، بينما العش هو الذي تتحقق فيه صورة الوطن التي رسمها الشاعر من قبل " أيها الأرض السماء " . فالعش ليس " إقامة " بما تحمله اللفظة من دلالات السكون والثبات ، بل والجمود والقيد والسجن بشكل من الأشكال ، بما يحوله إلى قيد أو قفص ، وإنما هو دائمًا " وعد بسماء " فهو بهذه الصورة إذن الوطن / الحلم لـ " طائر يولد في أرض ، على وعد بسماء "(١٩) .

وهذه الصورة للوطن / الحلم هي ما يتناقض مع دلالة " القاع " في السطر الثامن ، الذي لم تزل المدينة غارقة فيه ، والذي يرفض الطائر / الشاعر أن ينجرف فيه ويفقد مجاله الطبيعي كطائر لم تعد المدينة مجالاً له كوعد بسماء ، ولم تعد أيضًا " الأرض السماء " . مما يضطره مرة أخرى إلى الفعل المغيّب عن القصيدة رغم أنه الهاجس المهيمن عليها والذي يلوح في بدايتها وهو الفعل " رحل " . فرغم شيوع الدوال المؤدية إلى دلالة الاتجاه نحو الاستقرار والإقامة : (جاء ، أتاها ، اختيار الدار ،

العود الذى سوف يكون العش ، العش ، المدينة ، القاع) فإن شبح الفعل المضاد " رحل " يعمل بشكل خفى فى دلالة القصيدة . وقد عمل سعدى يوسف على هذه الممارسة الخفية للدلالة من خلال جدله مع النظام الإيقاعى كمعطى سابق ، استطاع عن طريق مقاومة قولبته ، بالشكل الذى حاولنا توضيحه ، أن يوظفه فى مد تيار خفى للدلالة لا نتبينه من خلال الدلالة اللغوية وحدها .

[١]

يتبادلُ والمغربَ العربىّ الرسائلَ . كلُّ الطوابعِ
صورتُه ، والخطوطُ التى يدرسُ الخبراءُ اندفاعاتِها
خطُّه كان يحفظُ تاريخَ مولده ... قال للمخبر
اليومَ : هل نتعشى معًا ؟ مرَّ بالمطبعة .
فى الصباح تأخَّر عن شُرْبِ قهوته . ظلت الغرفة
الجانبيةُ مغمورةً بالضياءِ إلى الفجرِ ... هل كان
يقرأ ؟ باريسُ تفتحها شاحناتِ الأقاليم بالجزرِ
المتوردِ والخضرةِ المشبعةْ
جاءه رجلٌ يرتدى معطفًا مطريًا ... تلفّتَ واجتازَ
بابَ العمارةِ ... ماذا يخبّىء هذا الذى جاءَهُ
أمسِ
أيضًا ؟ أفى المعطف الخبزُ والجبنُ والبرتقالة ؟
ها هو ذا خارجُ
خارجٌ
خارجٌ ...
بين باب العمارةِ

والسلمِ المتطامن أدركتُه ... حين أبصرت عينيهِ
قررتُ أن أتبعهْ

[٢]

تبدين شاحبةً . رأى قسماتِك الفقراءُ فى صيفِ الرباط
أكُنتِ خلفَ السّور زهرةْ ؟
إنّى مددتُ يدى إليكِ ... لمستُ وجهَكِ
كنتِ ساخنةً .. فلم أقبلْ سواك ، ولم أعانِق
هاهم جياعُ المغرب العربىِّ ،مثلى ،
يمنحون بهاءك السرىَّ سرّهْ
هاهم جياعُ المغرب العربى ينتشرون باسمكِ
ينشرون على اسمكِ الممنوعِ أوراق الخلايا والحدائق
هل تذهبين معى ؟
سندخل عتمةَ الحاناتِ
ندخل عتمةَ الأكواخِ
ندخل عتمة الشكناتِ
ندخل عتمة الوطنِ .

[٣]

آه ... بن بركة الجالس اليومَ بين الرصيفِ

وبين الرصافةِ ، في مشربٍ للمغاربةِ اللاجئين
انتظرتُكَ يومين ، أتعبني الانتظارُ ، فغادرتُ
حَيطتيَ المستمرةَ ، حتى سألتُ الصحافيَّ
ذا اللحيةِ الفوضويةِ ، لكنه لم يُجِبْني
قال لي مخبرٌ : " عاد من رحلةٍ في الضواحي "
إذن كنتَ في حارة بالحزام الشيوعيِّ
حيث الأفارقة القادمون من المدن المتسولة النور ،
أو من مساجدِ تلك القرى وهي تنهار في ليلها المطمئنِّ .
إنه الشخص ذو المعطف المطريِّ ... الذي كنتُ
فاجأتهُ مره يدخل المشرب الآن .. يجلس قُدّام
بن بركة المتحدث ... يُحكِمُ نظارتيه ، ويُنزل
حافة قبعته الجوخ ، يشربُ قهوتَه : رشفةً
رشفةً ... كان ضابط أمن .

[٤]

إذ ألمحُ القرميدَ في البيت الذي غادرتُه زمنًا
أحسُّ المخبرينَ على جبيني
يتحسسون غضونيَ الأولى
ورعشةَ هُدبي الأولى

ورائحةَ الشرايينِ الغريبة
إني أحسُّ بهم : أصابعهم تجسُّ بريقَ عيني وهي تبحثُ
عن معادلةِ السجينِ
إني أحسُّ بهم : على ورقِ الكتابةِ يتركون أوائلَ البصماتِ
يغتصبون أزهارَ الحبيبةْ
إني أحسُّ بهم : يُجالسني على كرسيٍّ مكتبتي فتىً منهم
ويشرحُ لي شئوني
حاولتُ أن أترصَّدَ البابَ الوحيدةْ
غيَّرتُ مفتاحي
وضعتُ جهازَ إنذارٍ بذاكرتي
هجرتُ موائدَ البارات
حصَّنتُ النوافذَ بالنحاسِ
وإذا هدأتُ دخلتُ مكتبتي :
هنالك عشرةٌ يتناولون شرابَهم فيها .

[٥]

في المطارِ تلبثتُ بين رجالِ الجمارك ... كنتُ أراقبُ
كلَّ الذين يجيئون من ساحلِ المتوسط . أيقظني رجلٌ
من رتابةِ تلك الوجوهِ التي تقطعُ المعبرَ الضيقَ

الصدرِ شاخصةً نحو ما تحملُ العرباتُ وما تفعلُ
الفتياتُ ، وما تشتريه المغاورْ .
كان شخصًا طويلاً ، طويل الخطى ، ربما كان
فى الجيش حتى عشية أمس ... اجترأتُ فسا لتهُ عن مناخ
الرباط ولكنهُ لم يُعرنى انتباهًا ولم يلتفت لى
ترى هل تعمّد إخفاءَ عينيْه وسطَ الحقيبة ، وهو
يحاول أن ينتهى مسرعًا من قناع المسافرْ ؟
عدتُ ثانيةً : مشرب اللاجئين المغاربة . ارتجتُ
حين وجدتُ الذى كان فى الجيش حتى عشيةِ أمس ...
فها هو ذا هادئٌ، وحده ، يشرب الشاى - هل كنتُ
شخصًا ذكيًا ؟ - لقد دخل الشخصُ ذو المعطف المطرىّ ،
تلفت ثم استدار إلى حيث يجلسُ ذاكَ . تركتهما
واتجهت إلى حيث يسكن بن بركةَ المتأخرُ ، أحسست
أنى بنفسى أغامر .

[٦]

القتل يلبس خفَّ راقصةٍ تراودنى
ترى المدنَ الغريبة قاعةً للرقص ضيقةً ،
لماذا تنظرين إلىَّ هادئةً ؟

أتنتظرين خطوتى الأخيرة ؟
أنا لا أجيد الرقص ...
أحملُ فى الشوارعِ رايتى ، لم أخفها يومًا
وربتما انتهيتِ إلىّ عن خطأ ،
وربتما لمحتُكِ فى بدايات المسيره
لكن أغنية الشوارع لم تضق يومًا كما ضاقت هنا ...
ها أنت تقتربين منى
تلصقين بأضلعى كفاً من الفولاذ مرهفةً ..
رأيت دمى ينثُ على ثيابكِ ...
وهو يصبغ قاعةَ الرقصِ الصغيرة

[٧]

عند باب العمارةِ هاجمنى رجل كنت شاهدت عينيه
يوم المطار ... يد ترتدى خنجراً مغربيًا تهاجمنى ...
لم يكن لى سوى الصمتِ ... خنجره المغربىُّ يشق الطريقَ
إلى صخرِ حنجرتى ... وهو يُجلسنى فى مؤخَّرِ سيارةٍ
داكنةْ .

ليلتين تُركتُ وحيداً ... أضمّ الظلام على جسمى المتشنج ، فكرتُ فى أىّ ضاحيةٍ كنت مُلقى ؟ لقد غادرونى ولم يتركوا غير ميْسمهم فى ضلوعى وبقيا سجائرهم ... إن منزل بن بركة الآن منكشفٌ ... تلمسُ الريحُ والغرباء نوافذه الساكنة .

تحاملت ... حاولت أن أبلغ البابَ ... أفتحَهُ ... يُفتحُ البابُ . كان شميم الصنوبر فى رئتى بارداً ، والضياءُ الذى يُبهرُ العينَ يمتدُّ عبر الحقول كما كان دومًا ... جلستْ على عتبةِ البيتِ منكسراً ذابلاً ... حاملاً وجهَ بن بركة المتأرجح بين الحزام الشيوعىٌ ،والبيت والقهوة الساخنة .

[٨]

فتّحتُ عينىّ اللتين تحُومُ الأسماكُ حولهما ...
رأيتُ العالم السفلىّ ماء
مترقرقاً بين انكسارِ الضوءِ والحجرِ القديمِ
يداىَ موثقتانِ خلفى
دارت الأسماك حولى
كنتُ ألمح فى التماعهما السماءَ

وأحس بالأمواه تحملني وراء " السين "
إني أعبر البحرَ المحيطَ ...
يداي موثقتان خلفي
والرباطُ قريبةٌ :
أسوارها الرملية الصفراء تدنو وهي تهبطُ
ثم تدنو وهي تهبطُ
ثم تدنو وهي تهبطُ
كانت الأسوارُ أشجارًا وأطفالاً وماءَ .

[بغداد ١٩٧٣/٣/٥]

أشرنا من قبل إلى أن الشاعر يتوسل بوسائل عدة لمقاومة محدودية وضيق موروثه الإيقاعى المعطى المتمثل فى إيقاع البحور ، أو الإيقاع التفعيلى بعد أن أصبحت التفعيلة وحدته الأساسية ، أو الوحدة -النواة- التى يقوم عليها النظام الإيقاعى . وكغيره من الشعراء عانى سعدى يوسف كثيرا مما أسماه " خراب البنية الإيقاعية للشعر العربى " وكانت له محاولات دائبة فى مقاومة هيمنة هذه البنية ومحدوديتها فى مقابل اتساع آفاق التجربة الشعرية الحديثة لذلك فإن جهده فى تطوير الإيقاع فى شعره تركز فى أن يكتسب الإيقاع عنده سمتى التنوع والبساطة معًا .

وكانت هذه المحاولات نتاج وعى بضرورة تجاوز المعطى الإيقاعى الذى تحكمه قيم القالب الصوتى للإيقاع فى المقام الأول ،والتى كانت استجابة لمتطلبات ثقافة تقوم على المشافهة ، فيحتل الصوت المركز فى قيمها التواصلية . هذا الوعى عند سعدى جعله يبحث عن إيقاعه الخاص أو على الأقل استخدامه الخاص للإيقاع كسبيل للإفلات من هيمنة هذه القيم الإيقاعية فى الشعر الموروث والمعاصر معًا . وهو ما نلمسه عمليًا مع تطور الإيقاع فى دواوين سعدى وكيفية استخدامه للبحور واختياره لبحور بعينها أكثر تخففًا من حدة صوتية الإيقاع . وهو جانب آخر من جدله مع المعطى الإيقاعى الذى رصدناه فى تحليلنا للإيقاع فى القصيدة السابقة (لقلق نيسان) .

ومن التحولات البارزة فى استخدامه لإيقاع البحور كثرة استخدامه لإيقاع المتدارك فى دواوينه اللاحقة [٢٠] .وهو اختيار يمكن تفسيره بأن

إيقاع المتدارك أبعد الإيقاعات عن الغنائية الصوتية وأقربها لإيقاع لغة الحياة اليومية ، وهو - كما يقول فاضل الغزاوى - " كثير الشيوع فى أشعار العامة التى تميل إلى تسكين أواخر الكلمات ، إضافة إلى مرونته فى الصياغة اللغوية وقدرته على عكس إيقاع الحياة اليومية "(٢١). ومرونة إيقاع المتدارك تعود فى تصورنا إلى أنه من أكثر البحور بساطة فى التركيب المقطعى لتفعيلاته وقابليتها لاستيعاب التغييرات المقطعية إيقاعيًا ، بما يقربه بشدة من النظام المقطعى للغة العادية ،ولا يمارس نمذجة معقدة على النظام المقطعى اللغوى للغة العادية فيكون معوقًا لحرية الدلالة .

فى قصيدة أوراق ملف المهدى بن بركة نواجه صورة من صور التنويع فى الإيقاع الشعرى العربى لمقاومة محدوديته ، من جهة ، ولجعله عنصراً دالاً فى القصيدة ، من جهة أخرى . فسعدى لا يسعى هنا لمجرد التنويع الصوتى فى الإيقاع ، وإنما يوظف هذا التنويع ليمارس وظيفة دالة فى النص .

تتوزع مقاطع القصيدة بين إيقاعى المتدارك والكامل اللذين يعتمدان فى التصور العروضى لهما على الوحدتين الإيقاعيتين (التفعيلتين) : فاعلن ومتفاعلن . وهما تفعيلتان تنتميان ، حسب التصور النظرى الرياضى للدوائر العروضية عند الخليل بن أحمد ، إلى دائرتين عروضيتين مختلفتين . إلا أننا إذا نظرنا لهما من منظور تقارب التركيب المقطعى لكل منهما فقد نجد وجهًا للتجاذب وليس التنافر بين

التركيب المقطعى لكل من التفعيلتين ، وبالتالى الإيقاعين عمومًا اللذين تشكل التفعيلتان وحدتهما الإيقاعية نظريًا وعروضيًا . وبغض النظر عن الخلاف على تحديد الوحدة النواة للنظام الإيقاعى : التفعيلة أو المقطع فإن ما يشغلنا هنا هو توظيف القصيدة لتلك الثنائية الإيقاعية توظيفًا دالاً نستطيع أن نكشف من خلاله تكنيكًا لتغييب دلالات لا تصرح بها القصيدة بقدر ما تعمد إلى إخفائها وتغييبها .

تقوم القصيدة بنائيًا على ثمانية مقاطع يحددها اختلاف الإيقاع من مقطع إلى آخر بالتناوب بين إيقاعى المتدارك والكامل . والملاحظ مبدئيًا على هذا التناوب الإيقاعى أنه دال على تناوب صورتين مختلفتين أو خطابين لذاتين يمثل كل نمط إيقاعى صوت إحداهما أو خطابهما . والحرص على استخدام إيقاع متميز مع كل خطاب كل ذات منهما يدل على التمايز والانفصال بينهما ، ولو ظاهريًا . فمع تتابع القصيدة نستطيع أن نميز فى إيقاع الكامل خطابًا ينتمى بوضوح لشخصية المهدى بن بركة ، ذلك المناضل المغربى الذى تم اغتياله فى باريس . فى حين يحيط الالتباس بصاحب الخطاب الذى يتخذ المتدارك إيقاعا له تبعًا لالتباس لغة الخطاب نفسها وتراوحها بين لغة التقرير المباحثى التى تتمثل فى لغة أوراق من ملف " بوليسى " حول المهدى بن بركة (٢٢) ، ولغة تنتمى لخطاب مغاير يشتبك بشكل ما بصوت الخطاب الشعرى للشاعر نفسه .

ومن خلال التجاذب الإيقاعى فى القصيدة بين إيقاعى المتدارك والكامل ، بما يمثله من تعددية للخطاب ، سنحاول تلمس الدلالة التى

يمارسها هذا البناء الإيقاعي ومدى تجاوبها مع الدلالة المعلنة في القصيدة وحقيقة التمييز الظاهري بين الأصوات / الذوات في القصيدة . وللتسهيل الإجرائي في دراسة المقاطع المكونة للنظام الإيقاعي فقد وضعنا ترقيمًا للمقاطع مع بداية الانتقال من إيقاع إلى آخر .

في المقطع الأول يتخذ إيقاع المتدارك صوتٌ أو خطابٌ يتحدث عن شخص ما نعرف من العنوان أنه " المهدي بن بركة " . وهو يتحدث عنه هنا بلغة تقترب من لغة التقرير البوليسي . وهو ما يجعل الأوراق المذكورة في العنوان أوراقا من " ملف " بالمعنى البوليسي للكلمة ، ويجعل المقطع خطابًا لذات تقدم " قراءة " في أوراق من ملف المهدي بن بركة ودلالة القراءة تقدم لنا التباسا أوليا متعلقا بتحديد الذات التي ينتسب إليها ذلك الخطاب الذي يتخذ المتدارك إيقاعا له ، سواء في هذا المقطع أو في المقاطع التالية من إيقاع المتدارك في القصيدة .

والالتباس الذي يثيره مفهوم " القراءة " مقترن بالتباس لغة ذلك الخطاب المقدم وكأنه تقرير بوليسي ، إذ تعد عملية القراءة سببًا ونتيجة في الوقت نفسه لهذا الالتباس في تحديد الذات التي ينتمي إليها الخطاب . فمن يقدم " قراءة لأوراق من ملف بوليسي ليس من الحتمي أن يكون بوليسيًا .

والخطاب المقدم في هذا المقطع ، لا نستطيع أن نجزم بانتسابه لذات تنتمي للمجال البوليسي المراقب الذي يوحي به الخطاب . قد يكون المحك الأخير في تحديد الذات التي ينتسب إليها الخطاب هنا هو نوعية

المعلومات التي تسجلها ، أو بالأحرى تقرأها ، في هذه الأوراق من الملف . وهنا أيضا نبدأ من الالتباس نفسه : فالخطاب المتراوح بين لغتين أوضحهما لغة التقرير البوليسي التي تتضح من نوعية المعلومات التي تطرحها (وهي واضحة في الأسطر الأربعة الأولى) تلتبس لغته بعد ذلك بلغة شعرية واضحة بعيدة عن الخطاب البوليسي " طلت الغرفة الجانبية مغمورة بالضياء " ، " الجزر المتورد والخضرة المشبعة " ، " هل كان يقرأ " ، " السلم المتطامن " وهي نفس لغة الخطاب الشعري التي سوف تصادفنا في المقاطع التالية (٣ ، ٥) من إيقاع المتدارك أيضا ، مثل "المدن المتسولة النور" ، " مساجد تلك القرى وهي تنهار في ليلها المطمئن " ، " أيقظني رجل من رتابة تلك الوجوه التي تقطع المعبر الضيق الصدر " .

هذه اللغة بمجازتها ورؤيتها الشعرية التي تجافي الرؤية البوليسية تجعلنا نقول إن صوت الشاعر يتدخل في هذا الخطاب فهو الذي يقدم " القراءة " في أوراق (من الملف) . وأؤكد هنا على دلالة حرف الجر " من " في العنوان وفي فعل " القراءة " التي تمارسها ذات الشاعر ، إذ تنتقي ما تراه دالا من هذه الأوراق حسب رؤيتها الخاصة ، وتركز على جوانب بعينها " من " حادث اغتيال المهدي بن بركة .

يبدأ إيقاع الكامل مع المقطع الثاني ومع خطاب آخر يتضح أنه ينتسب للمهدي بن بركة في علاقته بالوطن (المغرب) ومحنة كل منهما - المهدي بن بركة والوطن . ويعود في المقطع الثالث إيقاع

المتدارك مرة أخرى بالتباسه وتوزعه بين ذات المراقب بلغته المباحثية و " قراءة " الشاعر التي تطرح ذاته هنا بوضوح أكثر في تعاطفه مع المهدى بن بركة منذ السطر الأول من المقطع : " آه ... بن بركة " .

وتبرز إشارة في المقطع نفسه إلى هوية الشاعر في الجناس " الرصيف - الرصافة " فالثانية حى فى مدينة عراقية (بغداد) تشير إلى وطن الشاعر (العراق) ويمكننا اعتبارها نقلة دلالية أخرى ، فالشاعر لم يعد يتدخل فى الخطاب بوصفه ذاتًا فحسب وإنما مقترنًا بعلاقته بوطنه هو الآخر .

فى المقطع الرابع ومع إيقاع الكامل المقترن بصوت أو خطاب المهدى بن بركة فى القصيدة يبرز التباس آخر أكثر أهمية فى العلاقة بين ذوات الخطاب وتحددها . فثمة مداخلة مع خطاب المهدى بن بركة وثمة صوت ما يبدأ فى التضامن معه فى الشعور بوطأة الحصار النفسى للمراقب (بفتح القاف) . إن لغة الخطاب فى هذا المقطع بتركيزها على مفردات تنتسب للمجال الدلالى لممارسة الكتابة والقراءة تحيلنا بشكل من الأشكال إلى ذات الشاعر تحديداً فى تضامنها مع صوت المهدى ومعاناتها " إنى أحس بهم على : على ورق الكتابة " ، " على كرسىّ مكتبتى " ، " أزهار الحبيبة " ، " وإذا هدأت دخلت مكتبتى " .

وتتراجع شعرية الخطاب تقريبًا من المقطع الخامس بإيقاع المتدارك لتفسح المجال للغة التقرير البوليسى ، وليزداد اشتباكها فى المقطع السادس بخطاب المهدى بن بركة مع إيقاع الكامل .

فلغة الخطاب فى المقطع السادس الذى ينتسب ، حسب التقسيم الإيقاعى للخطابين فى القصيدة ، للمهدى ، تصور الموت تصويرا شعريا يتماهى مع لغة الخطاب الشعرى الخاص بالشاعر والتى تذكرنا بقصائد بعينها يوظف فيها الشاعر الأنثى كبعد تركيزى للوطن فى لحظات الشعور بالاغتراب خارج الوطن أو داخله ، كما فى قصائد (حانة على البحر المتوسط - قصيدة تركيبية - نهايات الشمال الأفريقى - عن المدن الأخرى) ومعظم " قصائد باريس ؛ .

هذا الشعور بالاغتراب في العلاقة هو ما يصل خطاب المناضل المغربى المهدى بن بركة الذى اغتيل بيد " ترتدى خنجراً مغربيًا " بسعدى يوسف الذى نفى وسجن وحوصر فى وطن ناضل من أجله . فهو هنا يبدأ فى التماهى والتوحد مع المهدى بن بركة ، بل وفى التنبؤ لنفسه بالمصير ذاته . ويزداد التوحد بين صوت المهدى والشاعر فى المقطع السابع . فالمهدى الذى اقترن خطابه بإيقاع الكامل ينتقل هنا بخطابه المشتبك بخطاب الشاعر إلى إيقاع الشاعر (المتدارك) .

وحين يصف هذا المقطع تفاصيل اغتيال المهدى فإنه يصور ، بطرف خفى ، هاجس الشاعر نفسه بالقتل ، فاليد التى ترتدى خنجراً مغربيًا لم تترك له سوى (الصمت) ،إنها تقتل الشعر فى صوته ، فالخنجر " يشق الطريق إلى صخر حنجرتى " ، وهو خوف دائم عند سعدى يوسف من أى عملية اغتيال لصوته الشعرى (كى تكتم حتى ولولة الشعر) كما يقول فى إحدى قصائد ديوان " الوحيد يستيقظ " .

ومن مظاهر توحد لغة الخطاب في هذا المقطع أيضاً جملة (إن منزل بن بركة الآن منكشف ... تلمس الريح والغرباء نوافذه الساكنة) . ألا تذكرنا هذه الجملة بقصيدة السياج التي عرضنا لها في الفصل الأول ؟ حيث يقول الشاعر (بيته ، كان منكشفًا لغبار الشوارع / كانت حديقته (...) مفتوحة للكلاب وللحشرات الغريبة) ؟ والتماهي بين الخطابين هنا هو ما يجعلنا نقول بأن الشاعر نفسه هو الذي يصادفنا في القصيدة " حاملاً وجه بن بركة المتأرجح بين الحزام الشيوعي ،والبيت والقهوة الساخنة " وهو ما يتأكد ويزداد وضوحًا في المقطع الثامن مع إيقاع الكامل الذي سيطرت عليه لغة الشاعر وخطابه ، رغم أن المقطع معنى بالحدث الواقعي (اغتيال المهدي) . وفي هذا المقطع تصل المحنة في العلاقة بالوطن إلى قمة الدرامية ، فالبرغم من الإيحاءات المتكررة إلى أن الاغتيال كان بيد " ترتدي خنجراً مغربيًا " والموت الذي يتمثل في صورة الحبيبة التي تراقصه "الموت يلبس خف راقصة تراودني " (وهي صورة متكررة عند سعدي) فإن الاغتيال ،وإن كان آتيا من الوطن ، فإنه لم يزد علاقته بالوطن إلا اقترابًا وتشبثًا بالحلم وشفافية في الرؤية .

لقد استخدمنا ضمير المفرد الغائب هنا دون تحديد لذات بعينها من الذاتين اللتين يشتبك الخطاب بينهما لتكون عائدا لضمير الغائب ؟ حيث إن الدلالات التي ذكرناها للعلاقة بالوطن في هذا المقطع واضحة بالنسبة للمهدي بن بركة حيث " الرباط قريبة " بينما المقابلة بين " رأيت العالم السفلي ماء " و " كنت ألمح في التماعهما السماء " لابد أن

تذكرنا بخطاب سعدى يوسف في خصوصية رؤيته للوطن / السماء ولعلاقته به كما أشرنا إليها في قصائد عديدة من قبل أقربها القصيدة السابقة (لقلق نيسان) .

إننا لم نصادف ذات الشاعر كدال غائب " حاملاً وجه بركة " إلا من خلال التكنيك الذى بنى به الشاعر نظامه الإيقاعي للقصيدة . فلولا التمايز الإيقاعي الذى أسسه بين الخطابين منذ بداية القصيدة لما كان للتشابك والتماهى بين الخطابين / الذاتين أن يتم بهذه الكيفية الدالة في النهاية على تكنيك الشاعر في تغييب ذاته وخطابه والتخفى وراء وجه بن بركة الذى يجعله مركز الدلالة من بداية القصيدة ، في الوقت الذى يقصى فيه ذاته إلى أقصى حد ويبتعد بخطابه عن تحديد الذات ينسب إليها ليكشف ، من خلال التكنيك الإيقاعي نفسه ، حضوره الذى يجتذب إليه الطاقات الدلالية في القصيدة كلها وإن كان من وراء وجه بن بركة الذى لم يتماه معه فحسب وإنما تخفى وراءه بتكنيك إيقاعي بارع فاجتذب لنفسه ، من خلاله ، دلالات تفوق الدلالة المعلنة في القصيدة .

الهوامش

(١) راجع مثلا : - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ط٣ ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٥ .

- شكرى محمد عياد ، موسيقى الشعر العربى - مشروع قراءة علمية ، ط٢ ، القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٨ .

- سيد البحراوى ،العروض وإيقاع الشعر العربى ،محاولة لإنتاج معرفة علمية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ .

(٢) راجع : - كمال أبو ديب ، البنية الإيقاعية للشعر العربى ، بيروت ، دارالعلم للملايين ، ١٩٧٤ .

وكذلك : - محمد العمرى ، تحليل الخطاب الشعرى ، البنية الصوتية فى الشعر ، الدار البيضاء ، الدار العالمية للكتاب ، ١٩٩ .

(٣) قد لا نصادف فى إنجاز الخليل بن أحمد مفهوم أو مصطلح " الإيقاع " لاعتماده مصطلحى الوزن والبحر ، لكننا نصادف " الإيقاع ؛ مصطلحا أو مفهوما عند غيره ممن اهتموا بالجانب الموسيقى فى الشعر مثل الفارابى فى كتابه " الموسيقى الكبير " وابن سينا وإخوان الصفاء فى الرسالة الخامسة " فى الموسيقى " ومن بعدهم الأب خليل أدة اليسوعى فى سنه " الإيقاع فى الشعر العربى " ، فصول ، مج٦ ، ع٣ ، ١٩٨٦ .

(٤) عز الدين إسماعيل ، السابق ، ص ٥٢ : ٥٣ .

(٥) نفسه ، ص ٦٩ .

(٦) فاضل العزاوى ، بعيدا عن داخل الغابة - البيان النقدى للحداثة العربية ، دمشق دار المدى ، ١٩٩٤ ، ص١١٩ .

(٧) من حوار مع الشاعر ، مذكور سابقا ، ص ٦٦ .

(٨) نفسه .

(٩) محسن أطيمش ، دير الملاك ، راجع الجداول الإحصائية لاستخدام بحور الشعر عند سعدى يوسف عبر مراحله ، ص ٣٦٣ : ٣٦٥ .

وكذلك طراد الكبيسى فى تقديمه للأعمال الكاملة لسعدى ، ص ١٨ .

(١٠) سعد مصلوح ، المصطلح اللسانى وتحديث العروض العربى ، فصول ، سبتمبر ١٩٨٦ . ص ١٩٩ .

(١١) راجع : شكرى محمد عياد ، موسيقى الشعر العربى ، ص ٩٥ : ٩٧ .

(١٢) راجع : كمال أبو ديب ، فى البنية الإيقاعية للشعر العربى .

(١٣) شكرى محمد عياد ، السابق ، ص ٩٥ : ٩٧ ، وكمال أبو ديب ، السابق ، ص ٣١٦ : ٣١٧ .

(١٤) راجع له التطبيقات فى : البحث عن لؤلؤة المستحيل - العروض وإيقاع الشعر العربى - الإيقاع فى شعر السياب .

(١٥) القصيدة من ديوان (قصائد أقل صمتا) ، الأعمال الكاملة ، مج ٢ ، ص ٦٥ .

(١٦) أنت والحياة وأشياؤها ، ص ٧٥ .

(١٧) جون كوهن ، السابق ، ص .

(١٨) راجع رضا حميد ، الخطاب الشعرى الحديث من اللغوى إلى التشكل البصرى ، فصول ، صيف ١٩٩٦ ، ص ١٠١ .

(١٩) راجع قصيدة (عن المدن الأخرى) من ديوان " بعيدا عن السماء الأولى " الأعمال الكاملة ، مج١ ، ص ٣٤٤ .

(٢٠) راجع : محسن أطيمش " دير الملاك " الجدول الإحصائي لنسبة شيوع البحور الإيقاعية في شعر العراقيين ، ص ٣٦٣ : ٣٠٥ .

(٢١) فاضل العزاوي ، السابق ، ص ١٢ .

(٢٢) راجع : محمد لطفي اليوسفي وتحليله للقصيدة في كتابه " في بنية الشعر العربي المعاصر " ، تونس ، سراس للنشر ، ١٩٩٢ ، ص ٥٥:٥٦ .

الفصل الرابع

التناص واستحضار الغائب

- ليس ثمة نص أول .
- لا نص يبدأ من نفسه .
- كل نص محمّل بنصوص أخرى .
- من غير المتصور وجود نص صاف وخالص من آثار النصوص السابقة .
- النص ليس سوى مجال لفاعلية تراثه النصى .

هكذا تقدم لنا النظرية الأدبية المعاصرة النص الأدبى ، أو " النص " . فلم يعد النص - فيما تراه - نتاج المحاكاة كما قدمه الفهم الكلاسيكى للأدب ، ولم يعد تعبيرا عن الذات المتفردة لمبدعه كما فى الرومانسية أو " انعكاسا " للواقع الاجتماعى الذى أنتجه ، بل أصبح النص نتاج عالمه النصى بتفاعله معه وفعاليته فيه ، لدرجة أصبحت معها عملية التناص تعريفا للنص بشكل ما : " كل نص هو تناص ، والنصوص الأخرى تتراءى بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف فيها على نصوص الثقافة السابقة والحالية : فكل نص ليس إلا نسيجًا جديداً من استشهادات سابقة "[١] وكل نص هو متناص بطبيعته اللغوية التى تجعله حقلا لغويًا تعمل فيه النصوص الأخرى ، بطبيعتها اللغوية كذلك .

فخاصية التناص فى النص الأدبى ليس مرجعها كونه أدبيا ، وإنما كونه نتاجا " لغويا " فى المقام الأول ، فهويته اللغوية هى التى تجعله حقلاً لفعالية النصوص السابقة عليه واعتمال لغتها فيه . فما من لغة ،

أدبية أو غير أدبية ، صافية من التعالق والاشتباك مع لغات الآخرين . لذلك فإن خاصية التناص ليست حكرا على النصوص الأدبية وحدها ، بل كل " نص " هو بطبيعته اللغوية نص متناص وإن كان اعتمال النصوص أكثر فاعلية وكثافة فى تخلق النص المنسوب إلى " الأدب " .

إن فكرة أن النص وليد النصوص السابقة عليه ، أو نتاج لتوالد النصوص وجدل المبدع مع تراثه النصى لم تستحدثها النظرية الأدبية المعاصرة التى تنتمى لها المقولات التى صدرنا بها حديثنا عن التناص ، بل هى فكرة قديمة قدم الاهتمام بعملية الإبداع والخلق الأدبى . ولعل المثال الأدبى الشهير فى تراثنا العربى عن الشاب الذى أراد أن يقرض الشعر فنصحه شاعر مخضرم بحفظ ألف بيت ثم بنسيانها والبدء بعد ذلك فى قرض الشعر أن يكون مثالا دالا على ذلك .

ومفهوم التناص INTERTEXTUALITY ليس له أن ينشأ إلا فى سياق شروط إنتاج بعينها تقترن بفهم بعينه للنص ، أو لنقل " نظرية " للنص ، وقبل ذلك نظرية بعينها وفهم بعينه لمادة النص ذاتها ، أى لغة الأدب ، أو اللغة عموما . لذلك فإن مصطلح التناص لم يظهر إلا فى مرحلة متأخرة من مراحل تطور نظرية الأدب وتطور فهمها لموضوعها : النص الأدبى ، ولنقل إنه ظهر متزامنا مع السعى إلى إدراك النص فى حال تخلقه وفى ديناميكية إنتاجه ، وليس بوصفه عملا منتهيا وجامدا . وهذا الإدراك الجديد للنص هو ما نجده لدى نقاد مثل جوليا كريستيفا ، ورولان بارت ومايكل ريفاتير وبول ريكور على سبيل المثال ، لذلك ليس مصادفة أن يتشكل مفهوم التناص لدى هؤلاء النقاد تحديدا .

والتأكيد على وجود نظرية وفهم بعينه للغة كشرط لإنتاج مفهوم التناص ضرورى فى فهم الأصول النظرية لمفهوم التناص ؛ فقد سبقت ظهور المفهوم إشارات إلى معناه ولكن ليس من خلال " النص " بل من خلال اللغة ، إذ " تظل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة لأن اللغة لا تكون قط بريئة : فالكلمات لها ذاكرة ثابتة تمتد بغموض وسط دلالات جديدة [٢] كما يقول رولان بارت فى بداياته فى كتاب " الدرجة الصفر للكتابة " عام ١٩٥٧ ، بما يفسر عدم وصول فهمه هذا للغة وللكتابة " الممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة " إلى مدى مفهوم التناص لأنه لم يكن قد امتلك فى هذه المرحلة بعد نظرية حول النص تكون عملية التناص أحد مقوماتها .

ومن هذا التصور نفسه للغة انطلقت جوليا كريستيفا فى سعيها نحو بلورة مفهوم التناص ضمن نظريتها حول " النص ؛ . ولعل السبب فى بلوغها هذا المدى ، الذى سبقت إليه رولان بارت ، أنها لم تستند فى فهمها هذا للغة إلى انطباع أو حدس لغوى فحسب أو حتى إلى مفاهيم لغوية ونقدية لا تزال فى طور النمو والتخلق . وإنما استندت إلى نظرية نقدية يقع ذلك التصور للغة فى مركزها ، وأعنى هنا نظرية ميخائيل باختين فى الأدب ولغته . وهى النظرية التى تظهر آثارها بوضوح فى أعمال جوليا كريستيفا . وقد نجحت كريستيفا ، بدورها فى أن تثرى نظرية باختين وتنميها لتصل بها إلى المدى الذى وصلت إليه نظريتها حول " النص " مستفيدة بعلوم اللغة والسيميوطيقا وبإنجاز لاكان فى علم النفس والنظرية الأدبية المعاصرة .

وبناء على تصور كريستيفا وباختين للغة الممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة والمشحونة بلغات الآخرين فإن مفهوم التناص لابد أن يمثل المفهوم العمدة في نظريتيهما حول النص الأدبي أو " النص " فحسب . ترى جوليا كريستيفا أن النص " ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة علي تحريك ذاكرته التاريخية "(٣) فإذا كانت عملية القراءة تعمل على تحريك ذاكرة النص التاريخية والكشف عن آثار النصوص السابقة فيه ، فإن هذه الممارسة القرائية هي ما يطرحه النص نفسه شرطا لكي ينصاع " لفعل القراءة . وهي في الوقت نفسه خاصية تشكل جزءا من هوية النص ، كل نص ، كما تقول كريستيفا " كل نص ، ومنذ البداية ، خاضع لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالما ما "(٤) .

هذا التصور للنص وللغة يحيلنا مباشرة إلى نظرية باختين للأدب ولغته التي اعتمدت عليها كريستيفا بشكل أساسي في صياغتها لمفهوم التناص ، على الرغم من أن باختين نفسه لم يستخدم مصطلح التناص INTERTEXTUALITY (٥) يرى باختين ، حسب نظريته للغة عموما ، أنه " لا عضو في المجتمع يستطيع أن يجد كلمات ، في اللغة ، محايدة ومحصنة ضد نطق الآخر وطموحه وتقييماته ، غير مسكونة من قبل صوت آخر . على النقيض من ذلك يتلقى المرء الكلمة بصوت الآخر وتبقى الكلمة ممتلئة بذلك الصوت "(٦) هذا في تصوره للغة على وجه العموم ، بينما في لغة الشعر يزداد الأمر كثافة وديناميكية ، إذ إن " اللغة بالنسبة للشاعر ، مشبعة تماما ، وبحق ، بالتنغيمات الحية ،

إنها ملوثة ، بصورة كاملة ، ببقايا التقييمات الاجتماعية وآثارها وتوجيهاتها (...) ولا يستقبل الفنان أية كلمة في شكل لغوي غير مفتض . إن الكلمة مخصبة من قبل ، بالأوضاع العملية والسياقات الشعرية التي يصطدم بها الشاعر "(٧) .

وفي هذا السياق يستخدم باختين مصطلح " الخطاب " وليس " النص " ، وهو مصطلح دال في إطار نظرية باختين للأدب ، كما سنوضح فيما بعد ، ويرى باختين أن كل خطاب " عن قصد أو غير قصد ، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة عليه "(٨) . وهي الصيغة نفسها التي صادفناها منذ قليل عند جوليا كريستيفا مع استبدال كلمة " نص " بكلمة " خطاب " التي استخدمها باختين . وفي صياغة باختين نجد أنه لا يستخدم مصطلح التناص INTERTEXTUALITY وإنما يستخدم مصطلح الحوارية Dialogism والفارق بين المصطلحين هو الفارق في تصور عملية التناص ، كجزء من تصور أكبر للنص ، بين باختين من جهة والبنيويين (بارت ، ريفاتير ، بول ريكور ... إلخ) من جهة أخرى ، وبينهما تقع جوليا كريستيفا .

حاول تودوروف في كتابه " باختين - المبدأ الحواري " أن يستبدل بمصطلح باختين " الحوارية Dialogism " مصطلح التناص INTERTEXTUALITY وأن يغلبه على مصطلح باختين ، مبررا ذلك بأن مصطلح " الحوارية " يلتبس بتعددية مربكة في المعنى (٩) وباعتبار أن مصطلح التناص يؤدي معنى أكثر شمولية . وتودوروف بذلك يقع في خلط نظري كبير ؛ إذ ليس الفارق بين المفهومين الحوارية والتناص - في

أيهما أكثر شمولية من الآخر ، وإنما في اختلاف المنطلق النظرى لكل منهما ،وهو ما أغفله تودوروف . فمفهوم " التناص " - كما زعمنا من قبل - يستند إلى تصور أو نظرية بعينها عن " النص " في حين أن مفهوم " الحوارية " لا ينطلق من نظرية عن النص Texte بل من نظرية عن العمل الأدبي بوصفه خطابا Discours .

والفارق بين مفهومى الخطاب والنص هو الفارق بين مفهوم الحوارية عند باختين ومفهوم التناص كما تمت صياغته فيما بعد ، خاصة في الفهم البنيوى للنص . فمفهوم الخطاب Discours يتضمن دائما الإشارة إلى " الذات " التي أنتجته بما تمثله من أيديولوجيا تحديدا [١٠] بينما مفهوم النص Texte ينشغل أكثر بالكيفية التي ينبني بها النص داخليا وعمليات تخلقه ضمن عالمه المستقل (النصوص) والعلاقات التي تحكم عملية الانبناء هذه [١١] .

وقد ساعد تصور باختين للعمل الأدبي جوليا كريستيفا في تجاوز التصور البنيوى السائد للنص بوصفه نسقا مغلقا من العلاقات اللغوية . كما ساعدها تصوره للغة ككيان اجتماعي ومجال لفاعلية ما أسماه الحوارية Dialogism وهو ما يظهر بدءا من صياغتها لمفهومها للنص . ترى جوليا كريستيفا أن " النص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والأيديولوجيا والسياسة (...) من حيث هو خطاب متعدد ، متعدد اللسان أحيانا ، ومتعدد الأصوات غالبا [١٢] ، وهنا تأثر مباشر بفكرة البوليفونية عند باختين . وهو ما جعلها أيضا تتجاوز " الموضوع المسطح الذى تطرحه اللسانيات كنص [١٣] إلى القول بأن " النص ليس مجموعة

من الملفوظات النحوية أو اللانحوية . إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل ممارسة مركبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذى يمارس لعبه داخلها بواسطة اللسان ، وبهذا المقدار فقط يكون لعلم النص علاقة ما مع الوصف اللسانى (١٤) .

مثل هذا التصور للغة الأدبية المتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة ، والخطاب المشحون بخطابات الآخرين وأصواتهم ، وللنص المتناص مع النصوص السابقة عليه بالضرورة ، هذا الفهم من شأنه أن يخلق وعيا وإدراكا متميزين للممارسة النصية ، إن على مستوى الإنتاج أو على مستوى التلقى . فهذا التصور للنص ولعملية التناص ينطلق من وعى بغنى وكثافة وتشابك الممارسة النصية ؛ بما يترتب عليه من وعى بدور المتلقى فى هذه الممارسة كطرف فاعل وليس سلبيا . بل إن المدى الذى تصل إليه نتائج هذه الممارسة النصية مرهون بمدى فاعلية المتلقى وديناميكية فعل القراءة .

هذا الفهم للممارسة النصية من خلال التناص يؤدى بنا إلى التساؤل حول موقع دراستنا ، المعنية بدرس استراتيجية الغياب كممارسة نصية ، من التصور الذى عرضنا له منذ قليل للنص ولعملية التناص بوصفها مجالا لفعالية الممارسة النصية . فطالما أن " كل نص هو تناص " وأن فعل القراءة بمثابة كشف للنصوص التى تعمل داخل النص وتمارس فعاليتها فى تخلقه بالرغم من غيابها عن الظاهر المعلن فى النص ، أقول إنه طالما أن الأمر كذلك فهل يصبح كل نص نصا

للغياب ، وتصبح كل قراءة كشفا للغياب ؟ بالطبع لا ، ولكن شبهة اللبس واردة تستوجب منا الاحتراز وتحديد الكيفية التى تكون بها للتناص فعالية دالة ضمن استراتيجية الغياب تحديدا ، بما يميز تكنيك التناص فى نصوص الغياب عما عداها .

ومن أهم السمات التى تميز تكنيك التناص كممارسة دالة ضمن استراتيجية الغياب ، ألا تكون عملية التناص فى القصيدة خاضعة كلية للاوعى الشاعر . فوعى الشاعر بممارسته التناصية شرط لتحقيق مبدأى القصد والتخطيط اللذين يتضمنهما مفهوم " الاستراتيجية " . وهو ما يمكن تلمسه من الكيفية التى تشتبك بها القصيدة مع النصوص " الغائبة " أو " المغيبة " عنها ، من خلال نسق العلاقات المتشابكة ، والمضللة فى الغالب ، التى ينسج النص عن طريقها ، ومن خيوط نصوص بعينها ، نسيجه الخاص .

ونحن لا نعنى بوعى الشاعر بممارسته التناصية تصريحه المعلن أو الضمنى بالنصوص التى يتناص معها ، وإنما وعيه بفاعلية التناص ضمن المنظومة الدالة فى النص ، وتوظيفه للتناص توظيفا واعيا ليكون دالا ضمن استراتيجيته الإبداعية للقصيدة . والتناص كممارسة نصية على وجه العموم ، قد لا يعول بشكل أساسى على الوعى ، إذ إن كل نص يتناص بالضرورة مع النصوص والخطابات السابقة عليه ، سواء كانت هذه النصوص ماثلة فى الوعى لحظة الإبداع أو تمارس فعاليتها من وراء الوعى ، بل قد تمارس النصوص من وراء الوعى فعالية أكثر تأثيرا

فى تكثيف الممارسة النصية للنص . وهنا يكون دور المتلقى الفاعل المدرك لهذه الحقيقة ، فيسعى إلى تلمس العلاقات الخفية بين النص المتعين والنصوص الأخرى التى لا يصرح بها النص بالضرورة ، وقد لا يعى إطلاقا أنه يتناص معها تحديدا " فالنص يصير غنيا بالمعانى عندما يفلح القارئ فى تركيب علاقات خفية بين عناصره وعناصر النصوص الأخرى "(١٥) كما يقول عبد الفتاح كيليطو فى واحد من أبدع الدراسات العربية للتناص : كتاب " الغائب " .

وهو ما يؤكده - كذلك - صبرى حافظ فى طرحه للمفهوم المقابل للتناص وهو التأويل " فاستراتيجية التأويل الأدبى التى ينطوى عليها النص تتوقف على حيوية المجال الحوارى الذى لا يمكن إثراؤه كلية دون أخذ الأفق التناصى كلية بعين الاعتبار . فما يميز الناقد عن القارئ العادى هو اتساع المجال التناصى الذي يطرح الناقد العمل فى أفقه عن ذلك المجال الذى يتعامل معه القارئ ، وكذلك حيوية العنصر الحوارى فيه . وهو عنصر يزداد ثراء كلما زادت قدرة الناقد على استقراء البدائل المحذوفة والافتراضات المنفية التى يفرضها النص ، أو بالأحرى ينطلق من المصادرة عليها "(١٦) .

وفى الجانب المقابل من هذه الحقيقة المتعلقة بعلاقة التناص باللاوعى ، فإن ثمة توظيفا واعيا ممكنا للتناص ضمن استراتيجية بناء النص ليتحول إلى دال فى المنظومة الدلالية للنص ، بل إنه قد يوظف " الافتراضات المنفية " "والمصادرة " التى أشار إليها صبرى حافظ ،

كجزء من استراتيجيته . وهو ما فعله سعدى فى توظيفه للتناص ضمن استراتيجية الغياب فى شعره . لا يعنى هذا أن التناص فى شعر سعدى مقصور على هذا النمط الموظف ضمن استراتيجية الغياب ؛ بل إن شعر سعدي يوسف حافل وثرى بالممارسة التناصية سواء من حيث زخم وثراء الأفق النصى الذى يشكل الخلفية التناصية لنصوص سعدى يوسف من تراث نص عربى أو نصوص غربية أو غير غربية (يابانية - صينية - أفريقية .. إلخ) أو من حيث تعدد أنماط التناص عنده . بل ومن حيث اتساع مجال الخطابات التى يتناص معها ، فلا تقتصر على النصوص الأدبية وإنما تمتد إلى أنواع أخرى من الخطاب : السياسى والدينى والإعلامى والنقدى أيضا . وهو ما يتيح لنا استعادة مفهوم التناص الذى طرحته كريستيفا مستفيدة من الحوارية عند باختين التى تسمح للنص أو الخطاب ألا تنحصر فاعليته التناصية فى عالم مغلق من النصوص المسماة " أدبية " .

وفى قراءاتنا اللاحقة لبعض قصائد سعدي يوسف قد نكون محكومين بالشاغل الأساسى لدراستنا فى الكشف عن الكيفية أو الكيفيات التى يمارس بها التناص فاعلية دالة فى استراتيجية الغياب فى القصيدة ، إلا أننا نستطيع أن نرى فى هذه الممارسات التناصية مؤشرات على فعالية التناص عند سعدى وعلى ملامح عملية التناص فى تجربته الشعرية بشكل عام .

باتنة (*)

جبالٌ ، كمَكة ، جَرْداءُ
وادٍ ، كمكة ، لا زرعَ فيه
وأنت الهلالىُّ
أفقرُ من ذرةِ الرملِ
بدّلتَ تيهًا بتيه .

[باتنة ٤/ ١٩٨٠]

(*) باتنة : مدينة فى الشرق الجزائرى كانت أحد مستقرات الهلاليين فى التغريبة .

فى هذه القصيدة القصيرة للغاية ، التى لا تتجاوز سطورها خمسة أسطر ولا تصل مفرداتها إلى ما يقارب العشرين مفردة ، نستطيع أن نتلمس نموذجًا للفعالية التناصلية التى تتسم بالزخم والكثافة ، إضافة إلى ما تمتاز به من تكنيك خاص للممارسة التناصية فى النص الشعرى ضمن خصوصية التجربة الشعرية للشاعر .

تقوم القصيدة ، بداية ، على مشهد أو صورة تتسم بالاختزال والتجريد لفضاء المدينة التى وضع اسمها عنوانًا للقصيدة « باتنة » ، وهو فضاء صحراوى مطروح من خلال العناصر الأساسية والعامة للصحراء على وجه التجريد دون تحديد لخصوصية هذا الفضاء بعينه : جبال جرداء - وادٍ لا زرع فيه . والقصيدة تقدم هذه الصورة للمكان بهذه العمومية والتجريد الشديدين لأنها لا تُعنى بتصوير المكان فى خصوصيته أو لذاته ، وإنما تصوره بهذا التجريد بوصفه خلفية عامة يمكن أن تستبدل بخلفيات أخرى . مشابهة تكمن أهميتها التصويرية فحسب فى وضعيتها كخلفية تبرز الصورة فى خلالها الذات الأكثر أهمية وهى ذات الشاعر نفسه فى علاقته بالمكان ووضعيته فيه .

فإبراز القصيدة لعنصر المكان ، بدءا من العنوان ، وحتى الهامش الشارح أسفل القصيدة ، ومروراً بتصوير الفضاء المكانى وعلاقة ذات الشاعر بالمكان وتبدله من تيه إلى تيه ، كل هذا لم يبرز عنصر المكان سوى بوصفه فضاء لتجاذب حضور وغياب صوت الشاعر وارتباطه

بالمكان . فبعد التصوير التجريدى للفضاء المكانى تنقلنا القصيدة مباشرة إلى الإشارة لحضور ذات الشاعر ووضعيته فى هذا الفضاء المكانى من خلال مخاطبته لذاته :

وأنت الهلالى

أفقر من ذرة الرمل

بدلت تيها بتيه

ولكن القصيدة التى جردت الفضاء المكانى وصورته خلفية تمنح من خلالها ذات الشاعر بروزاً تصويريًا ، فإنها من خلال موضعته فى الصورة تسلبه الحضور الحقيقى فى علاقته بالمكان فتتحدد وضعيته فى هذه الصورة للفضاء المكانى الصحراوى بوصفه «أفقر من ذرة الرمل» ، وأنه كالهلالى الذى بدل تيها بتيه . وهو تصوير يسيطر عليه الإحساس بالتلاشى والشتات فى المكان ، بما ينتزعه من حال الحضور ، ولا يصل به كذلك إلى حال الغياب التام ، ليظل فى حال الشتات والتلاشى معلقًا بينهما .

والقصيدة حين تصل ذات الشاعر بالهلالى خاصة ، فى إعلان صريح بالتناص مع السيرة الهلالية ، يدعمه الهامش الشارح الذى صاغه الشاعر بدقة أسفل القصيدة، فإنها تتناص مع الهلالية من هذه الزاوية على وجه الخصوص : الغربة والشتات فى العلاقة بالمكان . لذا كانت إشارة الشاعر الصريحة فى الهامش لجزء التغريبة تحديداً من السيرة

الهلالية واختياره المدينة التى كانت « أحد مستقرات الهلاليين فى التغريبة » لتكون فضاء مكانيًا للقصيدة . فالمدينة « باتنة » ليست دالة بوصفها مدينة فى الشرق الجزائرى ، وإنما بوصفها مكانًا دالاً فى علاقة البشر به بين الحل والرحيل .

والإشارة إلى « التغريبة » خاصة تتجاوب مع صورة « بدلت تيهًا بتيه » لتؤكد على دلالة الترحال والشتات والغربة ، بل والاغتراب فى المكان . ففى هذه الدلالة تحديداً يتماهى الشاعر مع الهلاليين فى الإحساس بالتغريب والغربة ، والذى يزداد ويتعمق مع الشعور بعدم جدوى الارتحال والانتقال من مكان إلى مكان آخر لا ينتفى فيه الإحساس بالتلاشى والشتات والتيه . فالتشابه بين المكانين فى القصيدة : باتنة ومكة ليس تشابهًا تصويريًا شكليًا فى كونهما فضاءين صحراويين ، وإنما هو تشابه دلالى يصدر عن علاقة الذات بالمكان ودلالاتها .

التصوير الذى يصل ذات الشاعر فى القصيدة بالهلالى فى رحلته إلى التيه أصيل فى نص سعدى . والتناص بين نص سعدى والسيرة الهلالية ليس عرضيًا يرد فى هذه القصيدة فحسب ، بل إنه يتكرر فى قصائد عديدة تتقاطع مع سيرة بنى هلال فى التيمة التى ذكرناها وفى الدلالات المقترنة بها التى أوضحناها . فتيمة الهلاليين الرحل الباحثين عن وطن تيمة متكررة فى تجربة سعدى الشعرية . يقول فى قصيدة بعنوان «هلاليون» :

للبلاد البعيدة

نحن نمضى ... وأين البلاد ؟

للسماوات نمضى

وأين السماء ؟ (١٧)

وتربط تيمة الهلاليين الرحل عند سعدى ، دلاليًا ، بالعلاقة بالوطن فى البلاد العربية على وجه الخصوص ، أو لنقل بدلالة البحث عن الوطن عبر البلاد العربية فترحال الهلاليين من شرق الجزيرة العربية إلى الجزائر ، صورة للرحلة عبر الوطن العربى استهوت سعدى يوسف كثيراً فى علاقته بالمكان / الوطن العربى :

أعمى

يطوّفُ بين قرى الله الإحدى والعشرين

وحيداً

مكتنزاً بعماه

يضربُ فى التّيه ، وتسبقه فى التّيه عصاه . (١٨)

فيمتد التيه مكانيًا ليغشى البلاد العربية كلها . فلا تعود ثمة جدوى من الترحال عبر الوطن العربى فى رحلة البحث عن الوطن ، ولا فائدة من « التغريبة » عبر البلاد ، لأن الغربة والرحيل ليسا إلا استبدال « تيه بتيه » فى حين تنتفى العلاقة المنشودة بالمكان / الوطن :

وطنٌ بين حمدان والقيروان اكتفى بالقصيدة والخمر
قالوا : دمشق ، وقلنا : الفراتان .
قال : اهبطوا أرض مصر .. إلى آخر السبحة الذهبية
كان الهلاليُّ سكرانَ فى البار
لا مربطٌ للجياد
ولا رُبُطٌ للجنود
وقال : اهبطوا أرض مصر .
المراثى انتهت
والأناشيد لم تبتدئ . (١٩)

وهكذا تتحول العلاقة بالمكان / الوطن من الغربة إلى الاغتراب ، فلا تعود ثمة جدوى للرحيل أو التغريبة عبر المكان . وهى الدلالة التى لعب التناص مع السيرة الهلالية دوراً هامًا فى إنتاجها ، سواء فى هذه القصيدة أو فى قصائد أخرى عديدة . ولكن ما يميز هذه القصيدة فى تناصها مع نص السيرة الهلالية أن الممارسة التناصية فيها تنتهج استراتيجية خاصة فى إبراز النص التى تتناص معه والتصريح به أو مواراته وحجبه تبعًا لتكنيك تناصى يخدم رؤية شعرية بعينها وفهمًا خاصًا للممارسة الدلالية وإنتاج المعنى .

إن حرص القصيدة على التصريح بالنص الذى تتناص معه (السيرة الهلالية) ، سواء فى متن القصيدة أو فى الهامش الشارح للعنوان ،

ليس مجرد إعلان عن علاقة التناص وتصريح بها يسمها بالمباشرة . بل هو خطوة أولى ومرحلة أولية فى الممارسة التناصية فى القصيدة . إذ إن السيرة الهلالية ليست النص الوحيد الذى يعمل داخل القصيدة ، ورغم هيمنته وبروزه تناصيًا . فثمة نصوص أخرى تزاحمه فى القصيدة بشكل خفى فى البداية حتى تزداد جلاء ، مع التأمل ، لتوازيه وضوحًا فى التناص وربما تفوقه أهمية فى الممارسة الدلالية للتناص فى القصيدة . ولا يعنى هذا أن هذه النصوص المتوارية قد تلغى التناص المعلن فى حال بروزها ، أو تقلل من أهميته فى الممارسة الدلالية ، لأن هذه الممارسة لا تتحقق ديناميكيًا إلا فى تفاعل هذه النصوص جميعًا تفاعلاً خلاقًا ضمن الاستراتيجية التى تضعها القصيدة لممارستها التناصية .

التصوير الذى بدأت به القصيدة للفضاء الصحراوى قد يستدعى تراثًا تصويريًا للصحراء فى نصوص التراث العربى عمومًا ، ولكن ثمة دلالات فى القصيدة تستدعى نصوصًا بعينها . فتحديد مكة خاصة وتكرارها فى السطرين الأول والثانى كفضاء صحراوى مواز لفضاء باتنة لا تبرره السيرة الهلالية ، حيث إن مكة لم تكن منطلق الهلاليين فى رحلتهم فى السيرة . فهل يمكن لنص آخر أن يبرر التصوير المكانى لمكة تحديداً ؟ ربما يساعدنا فى ذلك التركيب الأسلوبى للوصف فى :

« وادٍ ، كمكة ، لا زرع فيه »

إذ يحيلنا إلى نص بعينه آن أوان حضوره فى القصيدة ، وهو النص القرآنى وما يستدعيه معه من نصوص تتعلق بقصة إبراهيم عليه

السلام التى ورد هذا الأسلوب التصويرى فى سياقها :

﴿ رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم مِّنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ ﴾ .

(سورة إبراهيم ، الآية ٣٧)

لماذا قصة إبراهيم تحديداً ؟

وما علاقتها بنص السيرة الهلالية ؟

ولماذا تقرنهما القصيدة معًا فى هذا السياق ؟

لعل تيمة الغربة فى المكان والترحال من مكان لآخر ، اضطراراً أو اختياراً ، تكون مبرراً لاستدعاء قصة إبراهيم فى هذا السياق . ولعلها تكون بداية ، أيضًا ، لتلمس العلاقة النصية بين قصة إبراهيم والسيرة الهلالية وتفاعلهما ودلالة ذلك فى القصيدة .

كان إبراهيم ، سواء فى القصص القرآنى أو فى الإسرائيليات ، أكثر الأنبياء ارتحالاً ، وكان ارتحاله غالبًا ما يكون اضراريًا ، سواء بأمر إلهى أو فراراً من خطر ما أو لنقل من سلطة ما . والأنبياء فى القصص القرآنى يرتحلون كذلك فارين فى الغالب من خطر ما ملتمسين النجاة فى الرحيل ، كما فى قصة مريم أو موسى أو يونس أو محمد عليهم الصلاة والسلام ... إلخ . إلا أن أيًا منهم لم يكن ملازمًا للترحال كإبراهيم . وهى سمة تصله بالهلالى فى قصيدتنا ، والأهم أنها تصله

كذلك بمن اقترن بالهلالي نصيًا في القصيدة : الشاعر نفسه في علاقته بالمكان / الوطن وغربته فيه .

لماذا مكة ، إذن ؟

وما صلتها بالدلالات التي أوضحناها في قصة إبراهيم وفي السيرة الهلالية من قبلها ؟

لقد وصف الشاعر باتنة في هامشه بأنها كانت أحد مستقرات الهلاليين في التغريبة ، أولا ينطبق هذا الوصف نفسه على مكة في قصة إبراهيم ؟ أو لم تكن مكة أحد مستقرات إبراهيم في تغريبته ؟ أو لم يصور النص القرآني حالة الصراع عند إبراهيم بين الإقامة في مكة مع زوجته وولده وبين الأمر الإلهي بالرحيل ، في علاقة قلقة بالمكان ؟ فمكة بالنسبة لإبراهيم كباتنة بالنسبة للهلالي ومن اقترن به في القصيدة : الشاعر ، لا تحققان مفهوم « المستقر » أو الإقامة والاستيطان المأمول ، سواء في قصة إبراهيم أو في قصة بني هلال .

الترحال في قصة إبراهيم تقترن به دلالات تمتاز بها القصة ، دلاليًا ، في القصيدة على الترحال في سيرة بني هلال . فمن ناحية كان ترحال الهلاليين في الاتجاه غربًا من شبه الجزيرة العربية إلى أرض تونس مرورًا بمصر وليبيا . في حين تعدد ترحال إبراهيم شرقًا وغربًا عبر البلاد العربية ، إذ كان موطنه وادي الرافدين ثم رحل إلى فلسطين ومصر ، ثم إلى الجزيرة العربية وإلى أرض العراق . ومن ناحية أخرى أكثر دلالة أن رحيل الهلاليين غربًا نحو تونس كان الدافع وراءه إنقاذ القبيلة من هلاك

القحط ، أى كان فى ظل الجماعية ، بينما كان ترحال إبراهيم فرديًا قرين الوحدة يجعله أشبه بالمطرود أو المطارد . وهذا يجعل قصة إبراهيم أكثر دلالة على حال شاعرنا فى علاقته بالمكان / الوطن . ويجعل التناص معها ذا فعالية أكبر من التناص المصرح به مع السيرة الهلالية .

وإذا استدعينا ، على ذكر العلاقة بالمكان / الوطن ، علاقة الشاعر نفسه بوطنه العراق ونفيه منه ورحيله متنقلاً عبر البلاد ، فأين العراق فى قصة إبراهيم ؟

هل هى مصادفة أن يكون العراق الذى نفى سعدى من قبل السلطة فيه ، هو نفسه العراق الذى يفرض عليه النمرود سطوته وجبروته ويعمل فيه طغيانه فى قصة إبراهيم ؟

لا أظنها مصادفة وإنما هى مستوى من مستويات الفعالية التناصية الدالة لقصة إبراهيم مع نص سعدى يوسف . فهذه القصة التى جعلها النص تتوارى خلف نص مصرح بالتناص معه إنما يكسبها ، من خلال هذا التكنيك ، حضوراً نصيًا أكثر فعالية بعد أن جعل هذا التناص المصرح به قبلها بمثابة مهاد يهيئ ذهن المتلقى دلاليًا لفعالية بعينها يمارسها النص المغيب .

ستجيءُ الحمامةُ
وسألمحُ دوراتَها من هُنا
سوف تبدو الخوافي من البُعْدِ
بيضًا
رماديةً
تتواثبُ في خَفَقاتِ الجناحَيْنِ ، إذ يَهْبطانِ
هُنا
وأنا
من مكاني الذي لا يُرى
سأقيمُ الصَّلاةَ
السلامُ على مَعْشرِ الطيرِ أنَّى تَهَادى جَناحْ ...
ربَّما كنتُ أهْذى
ولكنْ ...
ستأتي الحمامةْ
فأنا الأعرفُ ، الآن ، بالأرضِ والريحِ
حتى وإنْ كنتُ أعمى ، هنا
غافلاً

نافلاً
لا يراني أحَدْ
منذ سَبْعِ سنينٍ ولا شيءَ يدخلُ في مَكْمَني
لا أحدْ ...
غيرَ ما ترسلُ الروحُ ،
أو غيرَ ما يتناثرُ منِّي على كُوَّةِ البُرجِ
حَبًّا
وماءْ .

[باريس ٢٦/١٠/١٩٩١]

إنه العراف الأعمى .. العالم بما يجهله الآخرون الذين يعجزون عن بلوغ مدى رؤيته ، رغم عماه . إنه العراف الذى لا يملك إلا يقينًا ينكرونه عليه فيمعن فى إشهاره فى وجوههم والزهو بما اختص به دونهم . قد لا يملك « اليقين » على سبيل الإطلاق ، لكن حسبه أنه مدفوع بيقينه هو ، بيقين ذاتى قد يكون سببًا ونتيجة ، معًا ، لاغترابه ووحدته وتفرده .

هذه التيمة التى تنطلق منها القصيدة تتكرر فى قصائد عدة من الديوان نفسه الذى وردت به القصيدة « جنة المنسيات » ، بل إن هذه التيمة تصل معظم قصائد هذا الديوان ببعضها وبقصائد الديوان التالى له « الوحيد يستيقظ » ، فيما يمثل خاصية ملحوظة تسم استراتيجية التناص عند سعدى يوسف هى : إنتاج النص لشفراته التناصية الخاصة التى تصل فعالية تناص القصيدة بسياق نصى أكبر يتمثل فى النص النص الشعرى للشاعر على الإجمال . وهى تقنية من تقنيات التكشيف الدلالى للنص ، من خلال مزيد من تفعيل طاقته الإنتاجية للدلالات عن طريق وصل مجال فعالية الممارسة الدلالية والتناصية للنص بمجمل النصوص الأخرى للشاعر .

ويمكننا أن نرصد هذه السمة لما يمكن أن نسميه التناص الداخلى أو الذاتى عند سعدى يوسف منذ بداية تجربته الشعرية ، حيث نستطيع الإشارة إلى مجموعات من القصائد التى تتقاطع عند هم مشترك وتيمات بعينها ، ومن ثم تنتج كل مجموعة من هذه القصائد شفراتها التناصية الخاصة التى تصل بينها جميعًا وتتيح للقارئ الواعى بهذه

التقنية غنى فى الممارسة الدلالية والتناصية للقصيدة ، وغنى فى الممارسة القرائية في الوقت نفسه . تمثل مجموعة « قصائد المنفى » نموذجًا واضحًا على هذه التقنية ، إذ تتواتر صور شعرية ودوال لغوية بعينها فى هذه القصائد التى تسيطر عليها هاجس النفى . سواء كان المنفى هو الجزائر ، أو غيره من المنافى المتعددة لسعدي ، وسواء بالمفهوم المادي للمنفى أو للمفهوم المعنوى الذاتى الخاص .

يمكن أيضًا أن تمثل مجموعة القصائد التى انشغلت بالمسألة « الوطنية » والعلاقة بالوطن عند سعدى نموذجًا آخر على التقنية التى عرضناها . مع مراعاة اختلاف وتطور آليات إنتاج الشفرات التناصية فى هذه القصائد تبعًا لتطور تجربة الشاعر ونضج تصوره للمسألة ذاتها التى ظلت هما مقيمًا فى نص سعدى الشعرى حتى الآن . فقصائد مثل « عن المسألة كلها » أو « الشارة » أو «شيء عن المسألة» ... إلخ ، تختلف عن القصائد التى كتبت فيما بعد بدءا من ديوان « قصائد أقل صمتًا » على سبيل المثال .

والجدير بالملاحظة والدراسة أن هذه التقنية التناصية ، التى تسم تجربة سعدى الشعرية منذ بدايتها تقريبًا ، قد اتخذت فى بعض الدواوين الأخيرة شكلاً أكثر نضجًا بما يجعلها ليست مجرد « تقنية » وإنما يمكن اعتبارها استراتيجية تناصية . ففى ديوان « جنة المنسيات » ، والذى نقرأ هنا إحدى قصائده ، لا تنحصر العلاقة التناصية والدلالية بين القصائد بعضها البعض فى تقاطعها عند تيمة بعينها أو عند صور ومفردات لغوية فحسب ، وإنما نستطيع أن نلمح فى هذا الديوان على

وجه الخصوص خطًا دراميًا يتنامى فى الديوان من خلال تفعيل طاقة التناص الداخلى التى تمارسها نصوص هذا الديوان . ونستطيع أن نتلمس هذا التنامى للحركة الدرامية فى ديوان « جنة المنسيات » بوضوح فيما بين القصائد : (الطريق - النهايات - النور - نوم الضحى - استرخاء) ، وكذلك استمرار فاعلية هذه الاستراتيجية إلى بعض قصائد الديوان التالى له « الوحيد يستيقظ » .

فى هذه الاستراتيجية التناصية تتكرر تيمة العراف الأعمى كتيمة محورية فى معظم قصائد الديوان ، حتى وإن لم ترد فى النص لفظًا أو صراحة . وصورة العراف الأعمى فى هذه القصيدة (الرسالة الضائعة) قد لا تتطابق حرفيًا مع صورته فى قصائد مثل : « الطريق - نهايات - نوم الضحى » التى تقترن فيها تيمة العراف الأعمى بالفضاء التاريخى والمكانى للعراق فى العصر العباسى تحديداً . فتتراوح شخصية الأعمى العراف أو العارف المغترب بمعرفته والمضطهد كذلك ، ما بين أبى العلاء المعرى أو بشار بن برد فى اغتراب الأول (راجع قصيدتى : « الطريق - نهايات ») ، والمصير المأساوى للثانى (راجع قصيدة : « نوم الضحى ») . وقد تتلبس كائنًا آخر « الفنار الأعمى » فى قصيدة « النور » . ولكن يجمع هذه القصائد جميعًا المشترك الجوهرى بينها وهو الكائن المأزوم بهاجس اليقين والمعرفة ، المأخوذ بهما والمغترب بسببهما أيضًا .

إذن ، ما الذى تختص به هذه التيمة ، المتكررة فى الديوان ، فى هذه القصيدة تحديداً « الرسالة الضائعة » ؟ وما الذى يميز ممارستها

التناصية مقارنة ببقية القصائد التى تتكرر فيها تيمة العراف الأعمى ؟

يلعب التناص الداخلى فيما بين قصائد الديوان دوراً هامًا فى تكثيف دلالات هاجس اليقين والمعرفة المقترنة بتيمة العراف الأعمى فى القصائد . ولكن هذه الدلالات ذاتها والتيمة ذاتها لا تكتسب كثافتها الدلالية ولا تكتمل لها طاقتها التناصية فى هذه القصيدة بالتناص الداخلى وحسب وإنما ثمة فعالية تناصية أخرى تنتظر دورها فى إغناء النص . هذه الفعالية تأتى من إحالات أسلوبية ، متخفية داخل نص القصيدة ، إلى النص القرآنى ، خاصة فى قصة سليمان :

« السلام على معشر الطير أنى تهادى جناح »

و ... « فأنا الأعرف ، الآن ، بالأرض والريح »

فالاختصاص بمعرفة منطق الطير والمعرفة بأسرار الأرض والريح اقترن فى النص القرآنى بسليمان وأبيه داود عليهما السلام ، بل وكان هذا الاختصاص بالعلم والمعرفة مناط سلطانهما وحكمهما فى الأرض ، كما ذكر القرآن .

وتيمة العراف فى القصيدة لا تشتبك مع قصة سليمان فى النص القرآنى لاستدعاء سلطان سليمان وملكه ، وإنما لكونه « الأعرف » ، ليس بالأرض والريح حصراً ، وإنما اختصاصه بالمعرفة بإطلاقية صيغة التفضيل له ، فى مقابل الذين ينكرون عليه فضل هذا الاختصاص بالمعرفة والعلم واليقين الذاتى .

« حتى وإن كنت أعمى ، هنا / غافلاً / نافلاً / لا يرانى أحد ...

فهو هنا يستدعى من قصة سليمان سلطان المعرفة الذى أوتيه سليمان فكان مرجع التفصيل له ، أو كان سلطانه : ﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ وَسُلَيْمَانَ عِلْمًا وَقَالا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِى فَضَّلَنَا عَلَىٰ كَثِيرٍ مِّنْ عِبَادِهِ الْمُؤْمِنِينَ ﴾ (النمل - ١٥) ، وهذا الاختصاص بالعلم هو ما يباهى به سليمان الناس : ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ ﴾ (النمل - ١٦) والعلم هو ما جعل له سلطانًا أو هو سلطانه كما يطرحه النص القرآنى . بل هو السلطان الحقيقى بألف ولام العهد عند سليمان ، فهو حين يتفقد الطير ويكتشف غياب الهدهد يتوعده بالعذاب الشديد أو الذبح أو تكون نجاته بسلطان المعرفة وحده :

﴿ أَوْ لَيَأْتِيَنِّى بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ ﴾ (النمل - ٢١) فيكون السلطان الذى يحاجه به الهدهد هو الاختصاص بالمعرفة أيضًا : ﴿ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ ﴾ (النمل - ٢٢) .

اقتران الاختصاص بالعلم والمعرفة واليقين بالسلطان أو سلطان العلم هو - إذن - ما يصل هذه القصيدة بقصة سليمان خاصة وبالنص القرآنى على وجه العموم . فاقتران الاختصاص بالعلم والمعرفة بالسلطان لا يقتصر فى القصص القرآنى على قصة سليمان ، بل إنه يلازم قصص الأنبياء جميعهم منذ آدم الذى فضله اللّه على الملائكة لأنه اختصه

بالعلم ، فحين جادل الملائكة اللَّه فى خلق آدم : ﴿ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لا تَعْلَمُونَ (٣٠) وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلائِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلاءِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ (٣١) قَالُوا سُبْحَانَكَ لا عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ (٣٢) قَالَ يَا آدَمُ أَنبِئْهُم بِأَسْمَائِهِمْ فَلَمَّا أَنبَأَهُم بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنتُمْ تَكْتُمُونَ ﴾ (البقرة - ٣٠ - ٣٣) فكان الاختصاص بالعلم قرين السلطان - سواء سلطان اللَّه على الملائكة وعلى آدم ، أو سلطان آدم على الملائكة حين أطاعوا أمر اللَّه بالسجود له ، أو حتى سلطان إبليس من قبله ؛ حيث كان مفضلاً على الملائكة لاختصاصه بالعلم من قبل آدم ، وهو ما كان من دوافع عصيانه لأمر اللَّه بالسجود لآدم .

وقد اقترن السلطان بالعلم عند إبليس مرة أخرى : ﴿ وَلَقَدْ صَدَّقَ عَلَيْهِمْ إِبْلِيسُ ظَنَّهُ فَاتَّبَعُوهُ إِلاَّ فَرِيقًا مِّنَ الْمُؤْمِنِينَ (٢٠) وَمَا كَانَ لَهُ عَلَيْهِم مِّن سُلْطَانٍ إِلاَّ لِنَعْلَمَ مَن يُؤْمِنُ بِالآخِرَةِ ﴾ (سبأ - ٢١) .

وعلى امتداد القصص القرآنى كان الاختصاص بالعلم مناط السلطان والحكم ولزوم الاتباع . فإبراهيم عليه السلام يقول لأبيه :

﴿ يَا أَبَتِ إِنِّي قَدْ جَاءَنِي مِنَ الْعِلْمِ مَا لَمْ يَأْتِكَ فَاتَّبِعْنِي أَهْدِكَ صِرَاطًا سَوِيًّا ﴾ . (مريم - ٤٣)

الله :

﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ وَسُلَيْمَانَ عِلْمًا وَقَالا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي فَضَّلَنَا عَلَىٰ كَثِيرٍ مِّنْ عِبَادِهِ الْمُؤْمِنِينَ ﴾ (النمل - ١٥) .

واقترن العلم بالحكم لديهما :

﴿ فَفَهَّمْنَاهَا سُلَيْمَانَ وَكُلاًّ آتَيْنَا حُكْمًا وَعِلْمًا ﴾ (الأنبياء - ٧٩) .

كما اقترن الحكم بالعلم عند لوط :

﴿ وَلُوطًا آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا ﴾ (الأنبياء - ٧٤) .

وفى قصة طالوت :

﴿ قَالَ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ ﴾ (سورة البقرة - ٢٤٧) .

كما كان اختصاص الخضر بالعلم اللدنى مناط سلطانه على موسى واتباع الأخير له ، لأن الله اختصه بما لم يختص به موسى :

﴿ آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِن لَّدُنَّا عِلْمًا ﴾ (الكهف - ٦٦) .

ولا يقتصر الأمر على القصص فى القرآن الكريم وإنما يتواتر فى النص القرآنى عمومًا ، اقتران العلم والمعرفة بالسلطان والتأكيد على

أن العلم والمعرفة فى ذاتيهما يمثلان سلطانًا ، أو لنقل يمثلان «السلطان » [٢٠] بما يجعل هذه الخاصية جزءًا أصيلاً فى الرؤية القرآنية . وهو ما يصل قصيدة سعدى بنص القرآن الكريم .

ثمة دال آخر يصل قصيدة « الرسالة الضائعة » بالنص القرآنى ، فالرسالة الضائعة التى ينتظر العراف الأعمى وصولها ويرتبط بها هاجس اليقين والمعرفة عنده ، إنما تحملها الحمامة التى يوقن ويؤكد أنها ستجىء ويعلق على هذا اليقين حياته وآماله المرهونة بيقينه هذا . والحمامة فى التراث القصصى الدينى رمز البشرى ، وهى المقابل للغراب ، إنها التى جاءت بالبشرى ، بنهاية الطوفان ، فى قصة نوح . وبذلك استحقت أن يودع ابن حزم فى طوقها كتابه عن الحب قائلاً :

تخيَّرها نوحٌ فما خاب ظنُّه لديها وجاءت نحوه بالبشائر
سأودِعُها كُتْبِى فهاكها رسائل تُهدَى فى قوادم طائر

والحمامة ليست ما يتراءى فى حال انتظار البشرى فحسب ، ولكنها ، كذلك ، ما يتراءى فى حال العزلة والوحدة . فهى ، على وجه الخصوص ، ما تراءى لأبى العلاء المعرى فى عزلته ووحدته « أبكت تلكم الحمامة أم غنت »، كما تراءت لغيره (أبى فراس الحمدانى) فى الحال ذاتها :

أقول وقد ناحت بقربى حمامةٌ أيا جارتا لو تعلمين بحالى

والحمامة دالة فى القصيدة على هذين الحالين معًا (حال انتظار البشرى ، وحال العزلة والوحدة) عند من يؤكد مكرراً يقينه بمجيئها .

إنها دالة فى ذاتها من هذه الجهة . ولكنها ، من جهة أخرى ، دالة بعمومية انتمائها للطير .

فيما يبدو أن هناك علاقة دلالية وتصورية بين الطير عمومًا واليقين والمعرفة . وهذه العلاقة تمثل وجهًا آخر للتناص بين القصيدة والنص القرآنى . قد نكون أوضحنا العلاقة التصورية والدلالية بين الطير وهاجس اليقين والمعرفة فى الفقرة السابقة فيما يتعلق بالقصيدة وطائرها (الحمامة) .

ولكن هل يدعم النص القرآنى هذا الفرض ؟

صادفتنا من قبل وضعية الهدهد فى قصة سليمان وصلته باليقين وسلطان المعرفة الذى حاج به سليمان وكان سببًا لنجاته ، وهى صلة ماثلة أيضًا فى تناص سعدى مع قصة سليمان بشكل ضمنى فى هذه القصيدة (إذ الهدهد الطائر الموازى للحمامة التى ستجىء يقينًا فى القصيدة) وبشكل أكثر تصريحًا بالهدهد فى قصيدة أخرى : «صباح ممطر» من ديوان « جنة المنسيات » أيضًا ، ويقول فيها :

وأنا أنتظر الهدهد تحت الكالبتوسة

وقد اكتسب الطير بصفة عامة خصوصية فى قصة سليمان وتميزاً دون بقية الكائنات . وهى الخصوصية نفسها التى تميز بها مع داود من قبله :

﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلاً يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ﴾ (سبأ - ١٠)

﴿ وَسَخَّرْنَا مَعَ دَاوُدَ الْجِبَالَ يُسَبِّحْنَ وَالطَّيْرَ ﴾ (الأنبياء - ٧٩)

أليس هذا اختصاصًا للطير بأن يكون قرينًا بفضل اللّه على أنبيائه ؟ بل وقرينًا بمعجزاتهم التى تثبت نبوتهم وتبث اليقين والإيمان فى النفوس المسكونة بالقلق والارتياب ، حتى وإن كانت نفوسهم هم ؟

ألم يكن الطير وسيلة لتثبيت اليقين فى قلب إبراهيم حين أراد من اللّه أن يريه كيف يحيى الموتى ؟ وكان دليلاً على إثبات نبوة عيسى ومعجزاته حين أمره اللّه أن يُشكِّل من الطين على شكل الطير ثم ينفخ فيه بإذن اللّه فيصير حيًا فيدحض المشككين والمكذبين فى نبوته ، ويزيد المرتابين من أتباعه يقينًا ؟ وكان الطير كذلك قرين سلطان المعرفة الذى أوتيه يوسف حين أعلن اختصاصه بتأويل الأحلام ، بداية من صاحبيه فى السجن اللذين فسر لهما رؤياهما فاختص بذلك بسلطان معرفة دعاهم لاستفتائه فى رؤيا الملك من بعد . ألم يكن الطير حاضراً فى الرؤيا التى زرعت اليقين فى صاحب السجن باختصاص يوسف بالمعرفة ؟

﴿ وَأَمَّا الآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِ ﴾ (يوسف - ٤١)

بل إن يوسف تحديداً أحد نموذجين فى القصص القرآنى يمكن اعتبارهما النموذج الأعلى لسلطان المعرفة والاختصاص بها . فيوسف لم يكن يملك سلطانًا أو لم يؤت سلطانًا سوى سلطان المعرفة ، فلم يأت بسلطان حكم أو قوة أو حتى بمعجزات خارقة وإنما كان اختصاصه بالعلم هو سبيله الوحيد إلى الملك :

﴿ رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ ﴾

(يوسف - ١٠٠)

أما النموذج الآخر فهو الخضر عليه السلام ، إذ يبرزه القرآن الكريم بوصفه النموذج الأعلى للاختصاص بالمعرفة والتفرد باليقين الذاتى . ففى قصته مع موسى فى سورة الكهف يبرز النص القرآنى المقارنة بين المعرفة الظاهرية عند موسى والرؤية الأعمق والأكثر شفافية (العلم اللدنى) التى اختص اللّه بها الخضر فاكتسب بها سلطانًا على موسى الذى يرغب أن يتبعه ، ويقرر الخضر بأنه لا التقاء بين رؤيتى كل منهما : ﴿ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا ﴾ (الكهف - ٦٧) ويحسم الأمر بعد ذلك : ﴿ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ ﴾ (الكهف - ٧٨)ليظل الخضر متفرداً بما اختص به ، بل ووحيداً ومغتربًا به كذلك .

والخضر ، بهذه الخاصيّة ، ماثل فى الرؤية الشعرية لدى سعدى يوسف ، بل إنه واحد من أهم أقنعته الشعرية بدءاً من ديوان (قصائد مرئية - ١٩٦٦) الذى يقول فيه :

« فلستَ الخضر فى بيروت »

وحتى « شجر إيثاكا » - ١٩٨٩م فى قوله :

« الكوفيةُ خوذة
والوجهُ نبى
ندخل البحر الإغريقى لندخل أرواحنا .

وستكون لنا أسماؤنا :

ليلى خالد ، ومحمود درويش ،

والخضر ... » (٢١)

وما بين الديوانين نستطيع أن نعتبر الخضر المولد الحقيقى للشخصية القناع عند سعدى : « الأخضر بن يوسف » الذى يصفه فى قصيدته « الأخضر بن يوسف ومشاغله » بأنه :

« نبى يقاسمنى شقتى ... »

هكذا يمارس النص القرآنى فعاليته ضمن استراتيجية التناص فى القصيدة ، بل إن هذه الاستراتيجية جعلت التناص مع النص القرآنى شرطًا لتفعيل الطاقة التناصية وللممارسة الدلالية للقصيدة ، بالرغم من عملها الظاهرى على تهميشه وإخفائه الذى يصل إلى التغييب . بيد أن هذا التكنيك الظاهرى لتهميش النص القرآنى يبلغ مداه الحقيقى فى الفعالية التى يمنحها فى النهاية للنص القرآنى المزاح عن المركز ، شرط أن يشارك المتلقى فى أن يبلغ هذا التكنيك مداه من خلال ممارسة قرائية واعية وأفق تناصى يستطيع استيعاب الأفق التناصى للنص ، لأن « فهمنا واستيعابنا للنص الذى نواجهه يتوقف فى كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النص الذى أزاحه أو الذى حل محله . ليس فقط لأن جدلية النص « الحال » والنص « المزاح » جزء لا يتجزأ من تكوين النص نفسه ، ولكن أيضًا لأن فاعلية هذه الجدلية تعود إلى ما قبل تخلق أجنة النص الأولى ، وتترك ترسباتها فى شتى طبقات النص ، سواء أوعى النص ذلك أو لم يعه » (٢٢) .

قد لا يكون النص الذى نقرأه واعيًا بكل الفعاليات التناصية والدلالية التى تصله بالنص القرآنى كما قدمناها هنا ، ولكنه بالضرورة واع بأن ثمة صلة تناصية مع نصوص القرآن الكريم يمكن توظيفها فى تفعيل الممارسة الدلالية للقصيدة . لذلك كانت ثمة إحالات إلى النص القرآنى ، وإن لم يكن ضروريًا أن تكون مباشرة ، وإلى قصة سليمان كما أوضحنا .

تومض إشارة خفية أخرى فى القصيدة تصلها بقصة يوسف عليه السلام تحديداً فى قوله :

« منذ سبع سنين ولا شيء يدخل فى مكمنى »

فالسنون السبع تذكرنا بالرؤيا التى فسرها يوسف للملك ، كما تذكرنا كذلك بالسنوات السبع التى قضاها سعدى فى منفاه (الجزائر) والتى أطلق عليها « السنوات السبع العجاف » . فالسنوات السبع إذن تصل سعدى يوسف بيوسف عليه السلام الذى اعتبرناه نموذجًا بارزاً للاختصاص بالعلم فى القرآن .

هل هذه هى الصلة الوحيدة بينهما ؟ لا أظن . فثمة صلة قد تكون أكثر عمقًا تدعم إحالة القصيدة إلى قصة يوسف تحديداً . خاصة إذا ربطنا بين تيمة العراف الأعمى فى هذه القصيدة وصلتها بيوسف عليه السلام ، والتيمة نفسها فى قصيدة أخرى فى الديوان نفسه بعنوان « نهايات » التى نجده فيها :

« أعمى ،

يطوف بين قرى اللـه الإحدى والعشرين

وحيداً
مكتنزاً بعماه
يضرب فى التيه ، وتسبقه فى التيه عصاه »
ونجد فيها إحالات إلى المصير الذى ينتظره :
« لكن قرى اللّـه الإحدى والعشرين
ظالمة ...
قد يدفن ، حيا ، فى بئر تطوى
قد يخنق فى مأوى »

فيوحد الشاعر بين مصير العراف الأعمى ومصير يوسف الذى ألقى حيًا فى بئر .

الذين ألقوا يوسف هم أخوته الذين يحسدونه وينكرون عليه تفضيل أبيهم له دونهم . فهل تكون لذلك دلالة فى سياق القصيدة ، خاصة إذا ربطناها بالسياق التاريخى الذى كتبت فيه (عام ١٩٩٢م) ؟

هل تكون قرى اللّـه الإحدى والعشرين (الدول العربية) ظالمة لأخيها الذى اتفقت على إلقائه حيًا فى بئر حرب الخليج ؟

أيكون العراق من إمكانات المدى التناصى والدلالى الذى نصله بنموذجى العراف الأعمى بالعراق (أبى العلاء - بشار) وما لحقهما من مصير فى قصيدة « نوم الضحى » وبيوسف فى مصيره الذى لقيه على يد أخوته ؟

قد يكون هذا من قبيل « التأويل المفرط » ولكنه يظل واحداً من إمكانات التأويل للنص ، والذى لم نستطع الإفلات من غوايته .

الجنــة

ينامُ فى « مكتبةِ الرىّ »
ينامُ النهرُ فى صمتِ التقاريرِ
السدودُ استُودِعتْ ،
والفيضاناتُ التى روّضَها الرفُّ الحديدىُّ –
ترابٌ يمسحُ الأهداب .
هل يقرأ حتى تنطفى عيناه ؟
هل يمحض أرض اللّه ، ما يمحض ، حتى آخر العمر ؟
السنونُ ازاَحمت مغبرةَ الأهدابِ فى « مكتبة الرىّ » ،
وفى « مكتبة الرىّ » ينامُ النهرُ
حراً ، نضراً ، منتظمَ الأنفاس
لا بأس ،
فهذه الحجرةُ الموعودةُ :
الجنةُ ،
والسقفُ الذى سمّيته (فى الغربة) الأسماء .

[بغداد – ١٩٧٨م]

ينطوى كل نص ، ضمنًا ، على تصور لقارئه المثالى ، حسبما تقرر الاتجاهات النقدية الحديثة المعنية بعملية التلقي . ولنقل ، بصيغة أكثر تحديداً ، إن كل نص ينطوى على تصور ضمنى خاص به للنموذج المثالى للممارسة القرائية له . وهذا التصور تظهر آثاره فى آليات تشكيل النص وإنتاجه ، سواء وعى بذلك أو لم يع . فى حالة وعى النص بتصوره الضمنى للممارسة القرائية المثالية له ، فإنه يعمل ضمن استراتيجية خاصة به لتوجيه عملية القراءة من خلال بث ما يشبه العلامات الإرشادية ، وتفعيل دوال بعينها فى النص لتثير فى أفق المتلقى (المثالى المتصور) دلالات بعينها توجهه نحو قراءة بعينها لهذه الدوال / الدلالات ولتفعيل علاقات معينة بينها . وتكون الممارسة القرائية هنا شبيهة بجدلية التشفير وعملية فك الشفرة بين النص والمتلقى ، كما طرحها مايكل ريفاتير فى مقاله الهام « التأويل واللا تحديد » [٢٣] .

ولا يعنى هذا مطلقًا أن الممارسة القرائية المتصورة ضمنًا فى النص ، حتى وإن كان واعيًا بذلك ، هى القراءة المثالية بالفعل للنص أو أنها القادرة حقًا على بلوغ المدى الأبعد لإمكانات قراءة النص . إذ تظل هذه الممارسة القرائية المتصورة محدودة بحدود أفق طرف واحد من طرفى الممارسة الدلالية وعملية إنتاج الدلالة ، وينقصها أن تكتمل بفاعلية الطرف الآخر (الملتقى) الذى قد لا تقف حدود فاعليته وأفقه القرائى عند حدود التصور الضمنى الكامن له فى النص ، بل إنه قد يبلغ

بالممارسة القرائية وإمكانات التأويل آماداً لم يكن النص نفسه واعيًا بها ، أو يطمح إلى بلوغها .

والقصيدة التي نقرأها هنا تمارس - كباقي قصائد سعدى - نوعًا من توجيه عملية التلقي ، وبخاصة في تفعيل الأفق التناصي عند المتلقي . ويلعب عنوان القصيدة « الجنة » الدور الأولى في ذلك ، حيث ينشط ويستدعي من الأفق النصي للمتلقي كل النصوص المخزونة في ذاكرته حول « الجنة » . ولا يقتصر الأمر على الاستدعاء النصي فحسب ، بل يمتد إلى المخزون الشعوري أيضًا لكل ما يمكن أن يثيره العنوان من شعور تجاه « الجنة » .

وبذلك يكون المتلقي مهيأ لنوع معين من التلقي ولإقامة أشكال بعينها من العلاقات التناصية بين النصوص التي أثارها في أفقه العنوان وبين النص المهيأ لقراءته . ويكون هنا للنص أن يوظف هذا التهيؤ للمتلقي وتوقعاته التي يدخل بها للنص لمزيد من تفعيل طاقته التناصية في التلقي .

ولكن بداية القصيدة ، هنا ، لا تحقق ما وعد به العنوان من توقعات أثارها في تنشيط أفق نصي بعينه تتقاطع نصوصه وصوره عند « الجنة » ، بل إن ذكر الجنة نفسها لا يرد في القصيدة إلا في السطر قبل الأخير ، ولا تتماس صور القصيدة في علاقة مباشرة أو واضحة مع التوقعات التصورية التي أثارها العنوان عن الجنة . كما أن صورة النهر في القصيدة لا تتماشى مع الجنة التي « تجرى من تحتها الأنهار » فنهر

القصيدة ينام فى صمت التقارير ، وكذلك باقى عناصره التصويرية : « السدود استودعت / والفيضانات روضها الرف الحديدى » إذ يسلبها الجمود مقومات حيويتها ، فلا تعود مؤهلة لتحقيق التوقعات التصورية عن « الجنة » وأنهارها ، بل لا نكاد نرى أية صلة بينهما .

ثمة طرف آخر فى القصيدة يتماهى تصويريًا ودلاليًا مع عناصر الطبيعة التى سلبت مقومات حياتها وحيويتها ، إنه من ينام فى « مكتبة الرى » ويصورها تهكميًا بالحجرة الموعودة ، والجنة ، والسقف الذى سميته فى الغربة الأسماء . ومكتبة الرى هى المكان الذى وُظف فيه سعدى يوسف فى بغداد بعد عودته من منفاه إلى وطنه محملاً بصورة الوطن / الحلم أو لنقل الجنة الموعودة ، فلم يتحقق له من الحلم سوى هذه « الحجرة الموعودة » !! و « السقف » الذى ناله بديلاً لسمائه التى صورها كثيراً فى الغربة : السماء الندية والسماء الخفيضة والسماء الأولى ... إلى آخر الأسماء التى سماها فى منفاه لسماء الوطن / الحلم . فلم يجد بعد عودته للوطن أيًا من مفردات الحلم ، وإنما قهره الواقع – الكابوس .

هل كان الدور التنشيطى والمثير التناصى الذى قام به العنوان يرمى إلى مجرد التناقض بين صورة (الوطن / الجنة / الحلم) وصورة الوطن / السجن / الكابوس ؟ أم أن ثمة فعاليات تناصية ممكنة وقادرة على توليد مزيد من ديناميكية التناص والدلالة معًا ؟

لقد فتح العنوان « الجنة » أفقًا تناصيًا واسعًا جداً أمام المتلقى ، ولكن جملتى «فهذه الحجرة الموعودة الجنة » ، و « السقف الذى سميته

فى الغربة الأسماء » تحددان مجال التفاعل النصى فى نصوص بعينها . والجملة الأولى أكثر اتساعًا لإحالتها إلى نصوص دينية عديدة حول أرض الميعاد والجنة الموعودة ، فى حين أن الجملة الثانية تحدد علاقة التناص أكثر مع النص القرآنى خاصة والنصوص التى تولدت عن التناص معه . فالجملة الثانية تتماس تركيبيًا مع الآية القرآنية ﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا ﴾ [٢٤] (البقرة - ٣١) بما يحدد كذلك علاقة الجملة الأولى تناصيًا مع النص القرآنى فى تصويره للجنة تصويرًا متعارضًا مع صورتها فى القصيدة . فالحجرة الموعودة ليست هى ﴿الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ تَجْرِي من تَحْتِهَا الأَنْهَارُ ﴾ [٢٥] (الرعد - ٣٥) .

الواقع الكابوسى فى الوطن لا يقارب ولا يحقق الوعد بالوطن / الحلم / الجنة . ذلك الوعد الذى منى به المخلصون للوطن أنفسهم .

الآية : ﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا ﴾ (البقرة - ٣١) قد تكون أكثر تفعيلاً للعلاقة التناصية مع النص القرآنى حين لا تشتبك مع نص القصيدة منعزلة عن سياقها الذى وردت فيه . فالآية وردت فى سياق قصة الخلق عمومًا وقصة خلق آدم تحديداً والتمكين له فى الجنة وجعله خليفة يمنحه الأفضلية على الملائكة الذين رفضوا خلقه من البداية ثم انصاعوا للأمر الإلهى بالسجود لآدم بعد أن علمه اللّه الأسماء كلها وخصه بالمعرفة فسجد له الملائكة جميعًا ... إلا إبليس .

لقد كان التنافس على اقتسام الوجود فى الجنة والأفضلية فيها بين الملائكة - ومنهم إبليس - وآدم . ثم رضخ الملائكة لأفضلية آدم

أين كل هذا من القصيدة ودلالاتها التى عرضنا لها من قبل ؟ وما علاقة قصة خلق آدم وصراعه مع إبليس ، أو قصة الخلق عمومًا بذلك ؟

إن جزءاً من الصراع فى قصة خلق آدم وتمرد إبليس هو المفاضلة بين عناصر خلق كل منهما :

﴿ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ ﴾ (٢٦) .

والقصيدة ، من جهة ، أخرى نستطيع أن نقول : إنها تعتمد تصويريًا على عناصر الخلق الأساسية فى صورها (الماء - التراب - الهواء - النار) فالماء حاضر تصويريًا فى (النهر - الفيضانات ... إلخ) ، وكذلك عنصر التراب : « تراب يمسح الأهداب » وحضور عنصر الهواء فى « منتظم الأنفاس » . فى حين يغيب أو يُغيَّب عنصر « النار » عن القصيدة . وهو المقابل فى قصة الخلق للجنة ، وهو المقترن بإبليس المطرود من الجنة مصحوبًا باللعنة لعصيانه ورفضه السجود لآدم .

ولكن غياب عنصر « النار » فى القصيدة ليس عدمًا للحضور ، إذ تشير القصيدة بطرف خفى إلى حضوره بواسطة دال على غيابه :

« هل يقرأ حتى تنطفى عيناه ؟ »

والفعل « تنطفى » متلازم دلاليًا مع النار (أو النور المقترن بالمعرفة والكشف ، وهما غير منفصلين : النار والنور) بانطفائها أو غيابها . فالنار ليست حاضرة بشكل صريح ، لكن غيابها سيكسبها حضوراً أبهى .

فكمـا أن المـاء والتراب والهـواء لهم حضورهم فـالنار أيضًـا لهـا حضور مقابل ، وكما أن لآدم حضوره فى القصيدة وفى تناصها مع قصة الخلق فى النصّ القرآنى ، فإن مقابلة : إبليس له حضوره كذلك ، بل قد يكون أكثر حضوراً وبروزاً فى القصيدة . وقد يسهم حضوره هذا فى كشف أبعاد دلالية أعمق وتوليد علاقات تناصية أثرى دلالة وفعالية تناصية .

الفعل « تنطفى » فى القصيدة فاعله « عيناه » المضافة نحويًا إلى الذى ينام فى «مكتبة الرى» ، بما يوحده دلاليًا وإشاريًا بالعنصر الغائب من عناصر الوجود : «النار» وهو بذلك يتخذ دلالة جديدة ، إذ يدخل طرفًا فى استدعاء قصة الخلق فى النص القرآنى ويتماهى مع نظيره النارى فى قصة الخلق « إبليس » ، أو أنه يتخذ منه قناعًا مشروطًا بدلالات بعينها تحددها علاقات تناصية مع نص آخر يتقاطع مع نص سعدى فى الرؤية المتفردة لوضعية إبليس ، فى صراعه مع آدم وفى التعاطف مع مأساته بعد طرده من الجنة ، وهو نص « الطواسين » للحلاج .

لقد عوقب إبليس على عدم التسليم بأفضلية آدم عليه والتسليم بالسلطة التى مُنحها وعلوه عليه ، بعد أن كان قبله طاووس الملائكة وخطيبهم وإمامهم فى الجنة . بسمات أصيلة فيه ، فى عنصر خلقه ، وليست ممنوحة له :

﴿ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ ﴾ .

فكان عدم رضوخه سببًا فى طرده من « الجنة » التى استحق فيها مكانة تليق به قبل خلق آدم . فتم طرده وتغييبه عن الجنة فى النص القرآنى ، كما غيب عنصر «النار» من قصيدة « الجنة » .

﴿ قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ ﴾ (٢٧) .

ولم يكن الطرد نهاية العقاب وإنما يظل إبليس مصحوبًا باللعنة فى الأرض إلى الأبد : ﴿ وَإِنَّ عَلَيْكَ لَعْنَتِي إِلَىٰ يَوْمِ الدِّينِ ﴾ ، وفى سورة أخرى : ﴿ قَالَ لَمْ أَكُن لِّأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ (٣٣) قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ (٣٤) وَإِنَّ عَلَيْكَ اللَّعْنَةَ إِلَىٰ يَوْمِ الدِّينِ ﴾ (٢٨) ومكن لآدم فى الجنة : ﴿ وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (٣٥) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ ﴾ (٢٩) .

إبليس لم يستسلم إذن فى صراعه مع آدم فأخرجه وزوجه مما كانا فيه فى الجنة بقوة الغواية التى تغلب عليه بها لأنها جزء من سماته الأصيلة . وهبطوا جميعًا من الجنة للأرض بعد أن تاب آدم إلى ربه ، أو تاب الله عليه بأن ألقى عليه كلمات عرف بها خطيئته وتاب عليها ، فهى منحة أخرى من منح الله له .

أما إبليس فإنه لم يشأ أن ينتهى الصراع وطلب من اللّه : ﴿ قَالَ رَبِّ فَأَنظِرْنِي إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ (٣٦) قَالَ فَإِنَّكَ مِنَ الْمُنظَرِينَ (٣٧) إِلَىٰ يَوْمِ الْوَقْتِ الْمَعْلُومِ (٣٨) قَالَ رَبِّ بِمَا أَغْوَيْتَنِي لَأُزَيِّنَنَّ لَهُمْ فِي الْأَرْضِ وَلَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ (٣٩) إِلَّا عِبَادَكَ مِنْهُمُ الْمُخْلَصِينَ ﴾ [٣٠] ، وفى سورة أخرى يقسم بعزة اللّه : ﴿ قَالَ فَبِعِزَّتِكَ لَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ ﴾ [٣١] فهو لا ينكر عزة اللّه ولا يجحد ألوهيته ، وإنما يظل على توحيده . بل إننا نراه فى نص الحلاج متفرداً فى التوحيد للّه والإخلاص له . ويقول الحلاج فى «الطواسين » :

« وما كان فى أهل السماء موحّد مثل إبليس » ، حيث ألبس عليه العَيْن ، وهَجَر اللحوظ والألحاظ فى السر وعَبَد المعبود على التجريد . فقال له : « اسجد » قال : «لا غيْر » قال له : « وإن عليك لعنتى » . قال : « لا ضيْر ، لى إلى غيرك سبيل وإنى محبٌ ذليل » [٣٢] .

ويقول الحلاج بعد ذلك فى رؤية متفردة للقصة :

« قال له : لم لا تسجد يا أيها المَهين ؟ قال : محب ، والمُحبُّ مَهين ، إنك تقول « مَهين » ، وأنا قرآن فى كتابٍ مُبين ما يجرى علىّ يا ذا القوة المتين . كيف أذلّ له ، وقد « خلقتنى من نار وخلقته من طين » ؟ وهما ضدان لا يتوافقان . وأنّى فى الخدمة أقدم ، وأنا فى الفضل أعظم ، وفى العلم أعلم ، وفى العمر أتمّ [٣٣] .

الحلاج يضفى بعد آخر على قصة إبليس ورفضه للسجود . وهو رفضه أن يشرك مع محبوبه آخر فيبطل إخلاصه فى الحب . ومأساته أنه « لعن » حين وصل إلى التفريد ، و « طرد » حين طلب المزيد .. والمطرود مصحوبًا باللعنة الأبدية يتساءل ، فى القصيدة : « هل يمحض أرض اللّه ما يمحض أرض حتى آخر العمر ؟ » .

إبليس فى نص الحلاج هو الذى " فى الخدمة أقدم " و " فى العلم أعلم " لذلك كان « فى الفضل أعظم » . وهو ما يذكرنا بتحليلنا لتيمة العراف الأعمى وتوليدها لعلاقات تناصية مع النص القرآنى فى قصائد سابقة . وكما أن الحلاج يقرن أفضلية عنصر النار بالأفضلية فى العلم ، فإن قصيدة سعدى فى الفعل الدال على غياب هذا العنصر النار : (الفعل " تنطفى ") تجعله ملازمًا للنار والنور معًا ، بل وتحديداً مقترنًا بالمعرفة من خلال السياق الدلالى للجملة التى ورد بها « هل يقرأ حتى تنطفى عيناه ؟ » .

فالمعرفة والفضل بالاختصاص بالمعرفة دلالة قسيمة لنصى سعدى والحلاج . يقول الحلاج على لسان إبليس :

« لا أعرفُ فى العارفين أعرفَ بكَ منِّى :

لا تلُمْنى فاللومُ منِّى بعيد   وأجِرْ سيدى فإنى وحيد

أنا فى وعدك الحقُّ وعدٌ   أنا فى البدْو بدو أمرى شديد

من أراد الخطابَ هذا كتابى   فاقرأوا واعلموا بأنى شهيد (٣٤)

فيصل الحلاج بإبليس إلى كونه شهيداً ، ويرى مأساته أنه فى حبه لمحبوبته «وحيد» متفرد ومعزول معًا :

(يا أخى سُمِّى « عزازيل » لأنه عُزِلَ وكان « معزولاً » ، فى ولايته ، مارجع من بدايته إلى نهايته لأنه مُخْرَجُ من نهايته) (٣٥) .

وهى الصفة (الوحدة / العزلة) التى طالما اقترنت بسعدى فى رؤيته الشعرية رغم كثرة أسفاره وترحاله ، أو لعلها بسبب ذلك (راجع : تحليلنا للقصائد السابقة) . فهو فى ترحاله ليس مهاجراً ، وإنما هو « مُهَجّر » مدفوع إلى الرحيل « مطرود » من وطن يضيق به ويدفعه للهجرة والشتات . كما فى قول إبليس فى كتاب الحلاج :

وإنى وإنْ أُهْجِرتُ فالهجْرُ صاحبى
وكيف يصحُ الهجرُ والحبُّ واحدُ
لكَ الحمدُ فى التوفيق فى محضِ خالصٍ
لعبدٍ زكىٍّ ما لغيركَ ساجدُ

إن الذى يتساءل : « هل يمحض أرض اللّه ما يمحض ، حتى آخر العمر ؟ » ليظل يحلم بالإقامة فى الوطن / الجنة الذى أخلص له ولم يرض بغيره بديلاً فلم ينل منه إلا القهر والمهانة والطرد . بالإضافة لانكسار الحلم بالوطن الموعود وبالسماء الأولى « السقف الذى سميته فى الغربة الأسماء » .

الهوامش

(١) رولان بارت ، نظرية النص ، ص ٩٦ .

(٢) رولان بارت ، الدرجة الصفر للكتابة ، ص ٣٩ .   وانظر كذلك : - أرشيبالد ماكليش ، الشعر والتجربة ، ص ٢٣ .

(٣) جوليا كريستيفا ، علم النص ، ص ١٤ .

(٤) كريستيفا ، ثورة اللغة الشعرية ، نقلا عن : عبد النبي اصطيف ، خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث ، فصول ، صيف ١٩٩٦ ، ص ١٨٥ .

(٥) محمد عناني ، السابق ، ص ٤٧ .

(٦) ضمن : تزفيتان تودوروف " باختين المبدأ الحواري " ، ص١١٨ : ١١٩ .

(٧) نفسه ، ص ١١٩ .

(٨) نفسه ، ص ١٩ .

(٩) نفسه ، ص١٤٣ .

(١٠) راجع في ذلك : - تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، فصل " النقد السياسي " ، خاصة ص ٢٤١:٢٤٥ .

(١١) راجع : رولان بارت ، نظرية النص ، مذكور سابقا .

(١٢) كريستيفا ، علم النص ، ص ١٣ .

(١٣) نفسه ، ص ١٤ .

(١٤) نفسه .

(١٥) عبد الفتاح كيليطو ،الغائب ، ص ٥٧ .

(١٦) صبرى حافظ ، التناص وإشاريات العمل الأدبى ، مجلة ألف ، العدد المذكور سابقا ، ص ٢٥ .

وراجع كذلك فى دور القارىء فى التناص :

- تودوروف ، السابق ، ص٢٣٨:٢٤٧ .

- صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص ٢٤١ .

(١٧) ديوان " من يعرف الوردة " الأعمال الكاملة ، مج٢ ، ص ١٠٢ .

(١٨) قصيدة " نهايات " من ديوان " جنة المنسيات " .

(١٩) قصيدة " خذ وردة الثلج .. خذ القيروانية " مج ٢ ، ص ٣٨٧ .

(٢٠) القرآن الكريم ، السور والآيات : الأنعام - ١٤٣ ، الأنعام - ١٤٨ ، يوسف - ٦٨ ، الحج - ٧١ .

(٢١) ديوان " قصائد باريس " ضمن " أربع حركات " ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

(٢٢) صبرى حافظ ، السابق ، ص ١١ .

(٢٣) -Mishael Riffaterre , Interpretation and Undecidability, In "New Literary History " XII : 2 (Winter 1981), pp 227 :231 .

(٢٤) سورة البقرة آية ٣١ .

(٢٥) سورة الرعد ٣٥ .

(٢٦) سورة ص - ٧٦ .

(٢٧) نفسها ٧٧ .

(٢٨) سورة الحجر ٣٥ .

(٢٩) سورة البقرة ٣٥:٣٦ .

(٣٠) سورة الحجر أية ٣٦ : ٤٠ .

(٣١) سورة ص ٨٢ .

(٣٢) راجع نص " الطواسين " في مجلة " أدب ونقد " عدد ٩٠ ، فبراير ١٩٩٣ ، ص ٩٠ .

(٣٣) نفسه ، ص ٩٢ .

(٣٤) نفسه .

(٣٥) نفسه .

الفصل الخامس

من البناء إلى النص

على امتداد مراحل تطورها ، توفرت النظرية الأدبية على مصطلحات ومفاهيم دالة على تصورات لكلية النص تعددت وتمايزت بتعدد وتمايز النظريات النقدية التي أنتجتها . فمنذ بداية القرن الشعرين وحتى الآن لا تكاد تخلو نظرية من النظريات النقدية من محاولة بلورة لمصطلح يعكس تصورها الخاص لكلية النص الأدبي وللكيفية التي تترابط بها أجزاؤها المكونة . وما من دراسة كتبت في هذه الفترة إلا وتنطوي على مصطلحات من قبيل : « الشكل » ، « الوحدة العضوية » . « النظام » ، « النسق » ، «البناء» ، « البنية » ، « النص » بحسب المرحلة التي كتبت فيها تلك الدراسة أو النظرية التي تستند إليها .

والمصطلحات السابقة تتوزع على نظريات مختلفة في النقد الأدبي بحيث يصبح كل مصطلح منها علامة على نظرية نقدية بعينها ، في حين يظل « البناء » - وليس البنية - كمفهوم وتقنية شعرية قسيما لكل النظريات النقدية تقريبًا . فكل نظرية تعنى بإدراك العمل الأدبي في كليته لابد أن تنشغل بمفهوم « البناء » الذي يتضمن داخله الخاصية المشتركة في المفاهيم السابقة جميعًا ، وهي الانشغال بالكيفية التي تترابط بها الأجزاء المكونة لكلية العمل الأدبي . ويتميز مفهوم البناء عن هذه المفاهيم جميعها بأنه لا يدل فحسب على كلية العمل الأدبي ، وإنما يدل أساسًا على العملية نفسها التي تترابط بها أجزاء هذا العمل محققة كليته . فهو يتضمن الدلالة على عملية البناء والتشكل نفسها .

في التعريف الذي قدمناه في المهاد النظري ، والذي تعرف به جوليا كريستيفا «النص» لاحظنا أنها لا تحاول هنا تقديم تعريف للنص ،

ولكنها تقدم سمات تصورها للنص بالسلب ، من خلال نفى ما يناقض رؤيتها للنص . فتصور كريستيفا للنص لا يجعلها تتورط فى وضع تعريف له . لأن وضع تعريف للنص بمثابة اعتراف ضمنى بكونه ظاهرة فى حالة ثبوت وساكنة ومنتهية بما يجعلها جزءاً من التاريخ . وهو ما يتنافى مع تأكيدها على مبدأ ممارسة « اللعب » التى تقوم بها دوال النص فى ديناميكية انبنائه ، ولا يغيب عنا أنه المبدأ نفسه « اللعب » الذى سبق وأقره دريدا فى سياق نقده لمركزية البنية فى دراسته الشهيرة « البنية والعلامة واللعب » .

وتقدم جوليا كريستيفا تصورها للنص من خلال خمسة مفاهيم تطرح بها ملامح وسمات تصورها للنص . وقد عرضنا لهذه المفاهيم من قبل فى المهاد النظرى وهى : الممارسة الدلالية - الإنتاجية - التمعنى - تخلق النص/ خلقة النص - التناص[١] . وهى مفاهيم يتضمن كل منها جانبًا من جوانب عملية بناء ، أو انبناء ، النص مما يعيننا على الإفادة منها فى دراستنا لبناء النص .

ومما يدعم اعتمادنا لمفهوم « النص » فى هذه الدراسة لبحث استراتيجية الغياب فى مستوى البناء الشعرى فى قصيدة سعدى يوسف - أيضًا - تجاوب مفهوم «النص» نفسه مع مفهوم سعدى للبناء فى القصيدة . فسعدى لا يختزل البناء كممارسة إبداعية فاعلة فى تشكيل النص فى كونه هيكلاً مجرداً ينتظم القصيدة وإنما يراه « محصلة الجهد المبذول فى النص » . فشكل القصيدة عامل عضوى فى بنية النص فى نظره :

« الشكل هو المعيار الأخير ، أعنى بالشكل هنا الهيأة ، أى محصلة الجهد المبذول فى النص » [٢] . فى هذا التصور للبناء لا يمكننا أن ننظر للبناء كممارسة تجريدية لهيكلية القصيدة .

إن خصوصية البناء عند سعدى تتردد بإلحاح فى كل دراسة تتعرض لإنجاز سعدى يوسف الشعرى . فما من دراسة تطمح للكشف عن خصوصية التجربة الشعرية فى قصيدة سعدى يوسف إلا ويكون لتفرد تكنيك البناء عند الشاعر نصيب وافر من اهتمامها ، أيًا كان منظورها للنمط البنائى البارز فى نصوص سعدى . هناك من يرى أن البناء الدرامى للقصيدة ، والمتشابك مع تقنيات السرد القصصى تحديداً نمط مميز للبناء فى قصيدة سعدى يوسف [٣] . وآخرون يرون تميز البناء عنده فى استخدامه لنمط البناء القائم على المقطوعة كوحدة بنائية [٤] . بينما ترى فريال غزول أن هيمنة القصيدة السياسية عند سعدى ولدت لديه نمطًا أو أنماطًا كتكنيك تتجلى فيه الرؤية السياسية وتتخفى فى آن ، أو لنقل أنه نمط من البناء يعمل ظاهريًا على إخفاء الأيدلوجيا ، بينما تكمن فى التكنيك نفسه لتطل من خلاله برأسها مرة أخرى . ولكنها تعود بحمولة دلالية أكثر كثافة وعمقًا ومتعة [٥] . هذه الرؤى حول النمط البنائى المميز لشعرية سعدى قد نتفق معها جميعًا ولكن فى حدود جزئيتها ، ومع مراعاة انحصار منظورها لنمط البناء عند الشاعر فى جوانب معينة من جوانب تجربته الشعرية . وهو ما يبرره وقوف بعض هذه الدراسات عند مرحلة بعينها من مراحل تطور تجربة سعدى الشعرية التى تتسم على امتداداتها بالتنوع الملحوظ فى أنماط البناء .

هذا التعدد في الرؤى يظل ، في النهاية ، دالا على أن التجريب قرين شعرية سعدى يوسف على امتداد مراحلها . وأوضح ما تتجلى خاصية التجريب هنا في تكنيك البناء . فالشاعر لا يركن أبداً إلى نمط بنائي واحد يعتمده نمطًا بنائيًا ثباتًا لبناء قصيدته ، بل إنه كثيراً ما ضاق - كما يقول - « بسياق معين كان ينتظم ما أكتبه في هذه الفترة أو تلك . أنا ألجأ أحيانًا إلى تحطيم عامد للسياق » (٦) . وهو ما يكشفه تتبعنا لبعض من أنماط البناء عند الشاعر . فالمقارنة بين أنماط بعينها من القصائد توضح التنوع في تكنيك البناء ، فقصائده في الدواوين الأولى : القرصان ، ٥١ قصيدة ، أغنيات ليست للآخرين ، يختلف بناؤها عن قصائده المقطعية في ديوان «قصائد مرئية» ، وكذلك عن قصائد ديوان « نهايات الشمال الأفريقي » . ولابد أن يظهر الفرق بين نمط بناء « قصيدة تركيبية » ونمط بناء قصائد من قبيل « كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة » وقصيدة « إعلان سياحي عن حاج عمران » ، و«خذ وردة الثلج خذ القيروانية » ، وبين هذه القصائد وقصائده القصيرة التي برزت بشكل واضح في المرحلة الأخيرة ، بدءًا من ديوان « قصائد أقل صمتًا » .

ولابد أن يتضح كذلك التنوع في أنماط البناء لديه حتى في القصائد التي يبرز فيها انشغاله بتشكيل الفضاء البصري للصفحة (٧) . فقصائد « العمل اليومي » ، و«البستاني» ، و « منزل المسرات » يختلف تشكيل فضائها البصري عن « قصيدة تركيبية » ، وتختلف هذه

القصائد كلها عن قصيدة « الزيارة الطويلة » من ديوان «جنة المنسيات» في تشكيل فضائها البصري للصفحة كذلك .

أن يكون التجريب ملازمًا لتجربة شعرية لشاعر ما يستلزم أن يمتلك هذا الشاعر تصوراً لعملية الإبداع يعول على الوعي أكثر مما يعول على اللاوعي كمصدر للإبداع [٨] . ولعل شاعرنا من أبرز الشعراء الذين يمتلكون وعيًا ناضجًا بعملية الإبداع ؛ فهو لا يكتفي بالتأكيد على أهمية الوعي بتكنيك بناء القصيدة ، بل يحرص على رفضه للاعتماد على اللاوعي في إبداع القصيدة ومقاومته بكل وسائل الوعي وبأدواته والحرص على امتلاكها : « إنني لست غير واع بما أصنع ، إنما العكس . فإن كنت حقًا شاعراً بفضل الله أم الشيطان فإنه لحق أنني شاعر بفضل التقنية والجهد وبفضل أنني أعرف تمامًا ما هي القصيدة [٩] .

ويكون وعيه هذا بالقصيدة أكثر وضوحًا في وعيه بتكنيك البناء بخاصة ، فهو يعي كيف يختار نمط البناء الذي ينظم قصيدته ويعلم المدى الذي يصل إليه باختيار شكل بعينه من أشكال القصيدة « الشكل أيضًا يسهم ، منذ البداية ، في مسار تكوين النص أنت ، مثلاً ، حين تعتمد الشكل « المدور » تكون مدفوعًا بحيثيات الشكل ذاته إلى تغليب التداعي اللاوعي وتداخل الأزمنة . هنا أسهم اختيار الشكل في التكوين اللاحق للنص . وحين تختار قصيدة « الروي » تكون خاضعًا بالتأكيد لضرورات وقيم فنية وتاريخية ، اقتضاها الشكل نفسه . إذن ينبغي أن نتمتع بمنتهى الحرية والاختيار إزاء الشكل . هكذا نتدخل نحن في صياغة الشكل ولا نترك للشكل أن يصوغنا » [١٠] .

ومن المنظور الذى تنشغل به دراستنا فإن هذا الوعى بتكنيك بناء القصيدة أيضًا شرط لتشكيل بناء دال ضمن استراتيجية الغياب فى النص . سواء كان ذلك فى المرحلة التى كان فيها تكنيك الغياب بمثابة الدال الشعرى على المسكوت عنه فى نص سعدى بفعل القمع السياسى ، أو فى المراحل التالية التى امتد فيها تكنيك الغياب بوصفه تقنية شعرية أصيلة فى شعرية سعدى يوسف نراها ، فى قراءتنا للنصوص ، دالة على مكون أصيل فى نسق الرؤية عند الشاعر .

وجهها كان بين الرخامِ الصناعىّ ، والآسِ ...
هل غادرتْ قرطبةْ
مساجدَها ؟
هل تخطى العراقُ الخوارجَ ؟
هل أمسكتْ يدُها بالغصونِ التى شربتْ خضرةَ الجرح
حتى الثمرْ ؟
وجهها كان بين الرخام الصناعىّ ، والآسِ ، بين يدى والسفرْ
فى المساءِ الذى يتعبُ
فى المساءِ الذى يلعبُ
فى المساءِ الذى نصفيْن : بين أعالى الشجرْ
وظلامِ الحديقةْ .
ذهبٌ فى ضفائرك اليوم نرجسةٌ فى جبينكِ ،
نهرٌ من الريح أحمرُ فوق أعالى الشجرْ .
وجهها كان بين الرخام الصناعىّ ، والآسِ ، يمتص ماء الذهب
فى ضفائرها ، كان يمتصُ لونَ النراجسِ
يخلو من اللونِ ، شيئًا فشيئًا ...
وتحت غصونِ المساء

يتشمّع شيئًا فشيئًا .
ويشْحُبُ
يصفرُّ ...
كان المساء
يتوحّدُ ... بين أعالي الشجرْ
وظلام الحديقةْ
للنساء اللواتي يَرُحْنَ ويغدونَ في حجرةٍ يتحدثن عن
ميكائيل أنجلو
للنساء اللواتي يُطالعن أثوابَهن ، ويلبسن – قبل المساء – الكتبْ
للنساء اللواتي يُداوِمْن في « التوكالونْ »
للنساء اللواتي اشتهين اكتشاف الحقيقة
للنساء اللواتي اشتهين اكتشافا
للنساء اللواتي اشتهيْن
أقدّمُ وجهَكِ يا طفلةً ينصّلُ الدمُ من وجهها في حديقةْ :
« مشهد ١ »
غابةٌ في الضواحي التي تسكنُ البحرَ ، في برشلونةْ
كنتُ أعرفُ أني سألقاكِ فيها
حينما يهدأ البحرُ ...

أبيضَ كان النبيذُ ...
وأبيضَ قد كان ثوبُكِ وجهُكِ ...
وجهُ السماءِ
التى ينصعُ الماءُ
والملحُ
والورقُ الهشُّ فيها .

« مشهد ٢ »

هل تحب الأميرةُ أن ترقصَ الليلَ كلَّهْ
هى والساكسفونْ ؟
هل تحبُّ الأميرةُ أن تهتدى كلَّ ليلةْ
بمرايا العيون
الأميرةُ ترقصُ
ترقصُ
ترقصُ
ترقصُ
حتى تراها العيونْ
فجأةً ترتقى
فجأةً تحتمى بذراعِ الأميرِ الصغيرْ

وجهُها وردةٌ . ويداها حريرْ .

« مشهد ٣ »

على عرباتِ القطارْ
نثيرُ نتف الثلجِ ...
ليتكِ تدرين أن المسافرَ
فى قاعةِ الانتظارْ
وأنّ على شعرهِ الجعدِ بضعَ لآلىءَ من عرباتِ القطارْ
ليتك تدرينَ أن المسافرَ أضناهُ طولُ السّفارْ
أما زلتِ خلف زجاج المحطة
فى حجرة الخشبِ الرطبِ والشاى ..
بين رفوفِ التذاكرْ ؟
أنتِ ، يا من لوجهكِ بين الرخامِ الصناعىِّ ، والآس
لفحُ الحقيقةْ
أنتِ ، يا طفلةٌ ينصلُ الدمُ من وجهها فى حديقةْ
أنتِ ، يا وجهَ أمى الصغيرة :
لن ترى عرباتِ القطارِ الأخيرةْ
عَبْرَ نافذةٍ للتذاكرْ ،
لن ترَى غابةٌ تسكنُ البحرَ فى برشلونةْ ،

لن تكونى الأميرةْ .

....

....

....

أنتِ فى عامك الـ ١٦
سوف تغدين أمًا ...
سوف تغدين أمًا ولودًا
سوف تغذين أطفالك الشاحبين
واحدًا بعد آخر
بالعروقِ التى تنزفينْ
واحدًا بعد آخرْ ...

« تنويعة »

فى البرارى فتاةٌ جميلةْ
شعرُها أصفرُ
وجهُها أصفرُ
فى البرارى فتاةٌ تغنى
للصغيرِ الذى لا ينامْ
للصغيرِ الذى شعرُهُ أصفرُ

وجهُه أصفرُ
يا فتاةَ البراري الجميلةْ
كيف لا ترقدينْ ؟
نزلتْ نجمةٌ فارقدى يا فتاتى الجميلةْ
يا فتاةَ البراري الجميلةْ ...
وانظرى ...
إن وجهَ الصغيرِ الذى شعرُه أصفرُ
أحمرُ ...
فارقدى يا فتاة البراري الجميلةْ
ارقدى
ارقدى ...

[بغداد - ١٩٧١م]

تنشغل القصيدة بشكل واضح بآليات تشكيلها البنائى ، وهو ما يعكسه العنوان بداية « قصيدة تركيبية » إذ لم يوضع العنوان تعبيراً عن دلالة أو معنى ما فى القصيدة كما هو متعارف عليه وظيفياً للعنوان . وإنما وضع دالا على التشكيل البنائى تحديداً فى القصيدة .

التشكيل البنائى والوعى بآليات التجريب - كما قلنا من قبل - من أبرز السمات التى تميز تجربة سعدى يوسف الشعرية . وثمة قصائد أخرى عند الشاعر تقارب هذا النمط البنائى للقصيدة .. فلماذا ، إذن ، هذه القصيدة تحديداً « تركيبية » ؟ وما الذى تعنيه بالتركيب ؟ وكيف تمارسه ؟

القصيدة بطبعها ، أية قصيدة ، هى « بناء » أيًا كان نمط هذا البناء . وحين نصف قصيدة ما بأنها تركيبية فكأننا نشير إلى شكل بعينه وإلى آليات بعينها للبناء ؛ فهو « بناء تركيبى » . فهل البناء فى هذه القصيدة تركيبى بمعنى تراتبى بالمفهوم المعمارى للبناء ؟ أمن بمعنى أنه « بناء مركب » فى مقابل « بناء بسيط » ؟ أم أنه نتاج عدة أنساق بنائية متشابكة ؟ وعنوان القصيدة يؤدى هذه الدلالات جميعها ويهيئ بها المتلقى للدخول للقصيدة . والتركيب فى هذه القصيدة نتاج تفاعل عدة أنساق بنائية هى مركبة فى ذاتها : (البنية السردية - الصورة - التشكيل اللونى - اللغة - الإيقاع - التناص) . ونضع البنية السردية فى الصدارة لأنها النسق الذى تتفاعل الأنساق الأخرى جميعها معه ومن خلاله كذلك . إذ يمثل السرد بنية التعرقات الكبرى التى تتشابك داخل نسيجها البنيات الأخرى .

لقد اعتبر البعض السرد سمة بنائية عند سعدى يوسف[١١] ، وهو كذلك بالفعل، بشرط إدراك خصوصية السرد فى التشكيل البنائى عند

سعدى ، وكذلك إدراك تطورات التشكيل السردى عنده عبر مراحل تطور تجربته الشعرية . فالسرد في قصائد المرحلة التي كتبت فيها هذه القصيدة في دواوين : (نهايات الشمال الأفريقي - الأخضر بن يوسف ومشاغله - تحت جدارية فائق حسن) يختلف عنه في ديواني (قصائد مرئية - بعيداً عن السماء الأولى) وبالطبع عنه في الدواوين الأولى (القرصان - ٥١ قصيدة - النجم والرماد) . فالسرد في المرحلة التي كتبت فيها هذه القصيدة لم يعد يتخذ الشكل التقليدى الخطى للسرد ، لأن الرؤية الشعرية والسردية للعالم لم تعد تتسم بالأحادية والبساطة اللتين تستدعيان الشكل التقليدى الخطى للسرد .

يتشكل السرد في القصيدة من خلال مقاطع بمثابة لقطات لا يحكمها التسلسل والتوالى السردى وإنما يحكمها نوع من السرد أقرب إلى المونتاج أو السيناريو ، خاصة في علاقة هذه المقاطع بالمشاهد الثلاثة التي تتوسط القصيدة ثم بالمشهد الأخير التنويعة . والمونتاج هنا غير تقليدى بدوره لأنه لا يسير في القصيدة بشكل خطى وإنما في بناء تركيبي للمقاطع والمشاهد التي يتشكل من العلاقة بينها البناء السردى للقصيدة . وبالتالى فإن قراءتنا ليس بإمكانها أن تكون بدورها ، خطية أفقية وإنما ينبغى أن تكون قراءة مكوكية لتتمكن من رصد آليات تشابك علاقات التركيب في نسيج النص .

نطالع في المقاطع الأولى من القصيدة « وجها » لا تحدده القصيدة سوى بأنه :

« وجهها ، كان بين الرخام الصناعى والآس »

وتزيد من لا تحديده باستفهامات تالية :

هل غادرت قرطبة مساجدها ؟

هل تخطى العراق الخوارج ؟

هل أمسكت يدها بالغصون التى شربت خضرة الجرح

حتى الثمر ؟

وتركز فى المقاطع التالية على « وجهها » أكثر من خلال تقديم ملامح هذا الوجه ضمن فضاء زمانى (المساء) وفضاء مكانى (ظلام الحديقة) . ومع ذلك لا تتحدد هوية الوجه سوى فى نهاية المقطع الخامس :

« أقدم وجهك يا طفلة ينصل الدم من وجهها فى حديقة »

حيث يصرح بشروعه فيما قد مارسه فعلاً منذ بدء القصيدة ، وهو تقديمه لوجه الطفلة التى ينصل الدم من وجهها فى حديقة . وهذا يرتبط بتصريح آخر فى هذا المقطع فى المقابلة بين وجه الطفلة بما له من سمات البراءة والطهر و « لفح الحقيقة » كما سيرد لاحقًا ، ونساء التوكالون اللاتى اقترن ، عند ت . س . إليوت وعند الشاعر بسمات الزيف والادعاء ، بل والعهر . وهو ما عبر عنه سعدى يوسف بالتناص مع إليوت من جهة ، وزاده كشفًا من خلال التركيب اللغوى من جهة أخرى .

فالاختزال التركيبى للجملة من : « للنساء اللواتى اشتهين اكتشاف الحقيقة »

إلى « للنساء اللواتى اشتهين اكتشافا »

ثم « للنساء اللواتى اشتهين »

يكشف أن السمة الأصيلة فيهن هى العهر الذى يتخفى بالزيف والادعاء وراء الثقافة الأرستقراطية . ويقابل هذا العهر تحديداً بوجه الطفلة التى ينصل الدم من وجهها فى حديقة . فالعلاقة بينهما إذن ليست مجرد مقابلة وإنما هى علاقة صراعية صرح بها فى هذا المقطع فقط ، بالرغم من أنه أسس لها منذ بداية القصيدة وعبر كل المقاطع وكل أنساق التشكيل التى تنسجها . فوجهها دائمًا يطرح من خلال هذه الثنائية بكل تشكلاتها ، فهو بين : الرخام الصناعى والآس . والمساء ، الذى يمثل فضاء زمانيًا للتصوير فى القصيدة ، كان نصفين : المساء الذى يتعب والمساء الذى يلعب . وهذا المساء نفسه موزع بين فضاءين مكانيين: أعالى الشجر ، وظلام الحديقة . وتنتمى الطفلة التى ينصل الدم من وجهها ، بالطبع ، إلى ظلام الحديقة وإلى المساء الذى يتعب . هذا المساء الذى كان نصفين يتوحد مرة واحدة فى المقطع الرابع ، ولكن من خلال فعل القتل (قتل الطفلة) التى راح وجهها يخلو من اللون شيئًا فشيئًا ، ويشحب ، يصفر . فالطفلة التى تنتمى لظلام الحديقة تقتل حين يتوحد المساء فى فضائها (ظلام الحديقة) وفضاء نساء التوكالون (أعالى الشجر) .

القصيدة تدل على الموت تصويريًا فى المقطع الرابع من خلال اللون ، أو بالأحرى غياب اللون ، فالقصيدة تطرح اللون منذ البداية كدال أساسى فى النص . ونسق التشكيل اللونى فى القصيدة يمارس دوراً دلاليًا يكسبه

أهميـة فى البناء الكلى للنص . فـمنذ السطر الأول فى القـصيـدة يسـيطر التـشكيل اللونـى كـدال ؛ إذ مـا الذى يصل الرخـام الصنـاعى بالآس ؟ إنه اللون الأبيض . ولابد أن نقـول كذلك إنه مجـرد اللون ، لأن طرفى المشابهة فى اللون (الرخـام الصناعى والآس) يقفـان على طرفى نقيض جوهريًا ، بل إنهـمـا مظهـر للثنائيـة الصراعيـة التى تؤسس لها القـصيـدة . وللون الأبيض تحديداً أهمية دلالية ستتكشف لاحقًا .

ويطالعنا أيضًا اللونان الأصفر والأخضر فى :

- **« ذهب فى ضفائرك اليوم نرجسة فى جبينك »**
- **« وجهها كان ... يمتص ماء الذهب »**
- **« فى ضفائرها ، كان يمتص لون النراجس »**

أما الأحـمر فنراه فى الدم الذى ينصل من وجه الطفل ، وهو الدليل اللونى الذى يحدد قـاتليـهـا الذين ينتـمـون إلى (أعـالى الشـجر) حـيث المقابلة فى المقطع الثالث بين :

« ذهب فى ضفائرك اليوم نرجسة فى جبينك »

و « نهر من الريح أحمر فوق أعالى الشجر »

وستتضح دلالة القتل فى اللون الأحمر أكثر من نهـاية القصيـدة فى « تنويمة »

يقدم الشاعر للمشاهد الثلاثة فى القصيدة بقوله :

أقدم وجهك يا طفلة ينصل الدم من وجهها فى حديقة :

بما يوحى بأنه سيقدم مشاهداً وصوراً بمزيد من الضوء للكشف عن وجه الطفلة . بينما الحقيقة أنه قد قدم وجهها بالفعل قبل ذلك . ومن ناحية أخرى فإن المشاهد الثلاثة لا تحقق هذا الإيحاء أيضًا ؛ لأنها تتمحور حول التواصل المنشود من الشاعر تجاه الفتاة ، أميرته الصغيرة ، والفشل الذى يؤول إليه هذا التواصل المنشود ومأساته فى المشهد الثالث التى تتمثل فى عدم تجاوب أميرته لتحقيق التواصل المنشود ، بل وعدم إدراكها لمعاناته التى تضطره للرحيل . فهو ، إذن ، لا يقدم فى المشاهد الثلاثة وجه الطفلة كما أوحى ، وإنما وجهه هو فى علاقته بها ومعاناته معها فى وقوعه بين رغبة دائمة وملحة فى التواصل معها وفشل متكرر للتواصل لا يبرئها من مسئوليته .

وتكرار فشل محاولة التواصل دلالة تمتد إلى القصيدة من قصائد أخرى سابقة عليها ولاحقة لها تتمحور حول المحاولة نفسها للتواصل . فهى تيمة تكررت من قبل فى قصائد مثل : (حانة على المتوسط - عن المدن الأخرى - نافذة فى المغرب العربى - خطوات - حالة - العمل اليومى - المسألة كلها) . وقد صادفتنا بوضوح فى قصيدة « لمحات جزائرية » التى عرضنا لها فى الفصل الخاص بالصورة وطرحنا من خلالها تيمة التواصل كرغبة ملحة لدى الشاعر ومأساته فى الوقوع بين هذه الرغبة من جهة واللاتواصل كنتيجة حتمية من جهة أخرى .

القصائد التى ذكرناها يجمعها هم شعرى ودلالى مشترك ، حيث كتبت فى فترة التراوح بين الوطن والمنفى . كما تشترك هذه القصائد كذلك فى تلازم صورة الفتاة والوطن بحيث تصبح الفتاة دالاً على الوطن

والعلاقة به . وتكون علاقة التواصل مع الفتاة قرينة الحنين إلى الوطن والرغبة فى مد العلاقة معه . وتكون الحانة دائمًا فضاء لحالة التواصل ، أو بالأحرى اللاتواصل ، هذه .

لماذا تصادفنا الحانة دائمًا كفضاء لهذه العلاقة ؟ والأهم من ذلك : لماذا للحانة كل هذا الحضور فى القصائد التى كتبت فى المنفى بخاصة ؟

تكتسب الحانة خصوصية شديدة فى الرؤية الشعرية عند سعدى يوسف كما أشرنا فى فصل سابق . فهى دائمًا فضاء لعلاقات التواصل ، ليس بين الغرباء فقط ، وإنما هى الفضاء الأكثر تعبيراً عن حالة التواصل حتى بين ذوى العلاقات الحميمة . فالحانة ليست مكانًا يفرضه مبدأ الضرورة للمأوى كالبيت ، وإنما هى المكان الدال على تطلع من يذهبون إليه إلى تجاوز مبدأ الضرورة والبحث عن علائق حياة أكثر تحرراً .

ولوعى سعدى بهذه الخصوصية للحانة عنده فقد جمع القصائد التى كتبها وكانت الحانة دالاً أساسيًا فيها ، وهى كثيرة ، فى ديوان أسماه « كل حانات العالم » وترجم فى مقدمته نثراً بعض خصوصية رؤيته للحانة ، يقول :

« من حانة جلجامش على البحر ، وأسئلتها الأولى ، إلى حانة فى باريس ، أو عدن ، أو مراكش ، يواصل البشر رحلتهم الطويلة العجيبة : رحلة البحث عن مكان يلتقون فيه أحراراً ، ويفترقون أحراراً ، متمتعين بألفة مستمدة من علائق المكان ذاته ، حيث تنبعث ذواتهم وتتألق باهرة ، فى سياق اجتماعى مفتوح (...) طقس علاقة بشر فريدة ، لا يمكن أن يكتمل ، إلا داخل علائق المكان إياه : الحانة [١٢] » .

هذا المفهوم للحانة يقر بها من صورة الوطن / الحلم ، خاصة فى المرحلة التى كتبت فيها العديد من قصائد الحانة فيما بين المنفى والوطن . وهو ما لم يخفه عنوان الديوان : « كل حانات العالم - من جلجامش إلى مراكش » فبين العراق - الوطن ، والجزائر فى المغرب العربى - المنفى ، تتولد صورة الحانة باعتبارها الوطن المنشود وليس الوطن الضرورة .

ومثل باقى القصائد ، تنتهى محاولة التواصل وتحقق العلاقة مع الفتاة / الوطن بالفشل الذى يعلنه فى المقاطع التالية للمشاهد الثلاثة . إلا أن ثمة ما ينبغى أن نلتفت إليه فى هذه القصيدة . فالقصائد التى أشرنا إليها من قبل والتى تدور حول (التواصل - والفتاة - الوطن والحانة) كتب بعضها فى المنفى (الجزائر) والبعض الآخر فى الوطن (العراق) . ونستطيع أن نميز فارقًا هامًا بين الصيغة التى تفشل بها محاولة التواصل فى قصائد المنفى وفى القصائد التى كتبت بعد العودة للوطن ؛ ففى قصائد المنفى تنتهى المحاولة بالفشل والإحباط فحسب لافتقاد صيغة التواصل المرجوة :

« أنت لا تفهمين »　　　　(حانة على البحر المتوسط)

بينما فى هذه القصيدة (قصيدة تركيبية) وفى عديد من القصائد التى كتبت فى العراق تنتهى المحاولة بالقتل ، أو بقتله هو تحديداً (١٣) . وهو ما تعلنه القصيدة فى التنويمة التى يتحد فيها مع الفتاة من خلال الاتحاد لونيا بينهما فى لون الدماء وفعل القتل .

« أنت ، يا طفلة ينصل الدم من وجهها فى حديقة

أنت ، يا وجه أمي الصغيرة » .

« وانظري ....

إن وجه الصغير الذي شعره أصفر

أحمر .... »

إن التواصل معها لم يتحقق له إلا في القتل (في الدال اللوني للقتل : الأحمر) رغم أنه كان يطمح في أن يتحقق له التواصل معها في الحياة والاتحاد معها لونيا في اللون الأخضر في بداية القصيدة . إن الأخضر - لون الحياة - كامن في بداية القصيدة ، يهب للفتاة الحياة فهي « تمتص لون النراجس » و « ذهب في ضفائرك اليوم ، نرجسة في جبينك » إنه الشاعر ذاته الذي يهبها لون الحياة هذا ، هل نسينا أنه « الأخضر » بن يوسف ؟ وأنه الغصن ؟ إنه أحد « الغصون التي شربت خضرة الجرح حتى الثمر » . إنه ، بهذه الصورة طرف من أطراف الصراع للتواصل مع الوطن :

« هذه الأرض التي يعرفها الأفاق والثوري والغصن المغني » (١٤)

وهنا تأتي دلالة الاستفهام في بداية القصيدة :

هل تخطى العراق الخوارج ؟

هل أمسكت يدها بالغصون التي شربت خضرة الجرح

حتى الثمر ؟

لمن وهبت نفسها من أطراف الصراع ؟ لمن منح الوطن ثمره ولمن منح جرحه ؟

إنها لم تهب نفسها للأمير الصغير الذى ترقى ، تحتمى بذراع ، وإنما اغتصبها الأفاق والتترى :

مراياكِ الرهيفةُ ليس فيها غيرُ وجهِ

الفاتحِ التتريّ ....

سيدتى الجميلة »

فصارت فى عامها السادس عشر أما ولوداً لا تهب أطفالها الشاحبين سوى نزف العروق :

« سلامًا أيها النخلُ الذى لم يُشبع الأبناء »   (نهايات الشمال الأفريقى)

إنها بالنسبة لأبنائها المخلصين : الوطن - الجرح :

« أيها الجرحُ المفتّح »

« جريحٌ أنت تنزِفُنا دمًا ودمًا »   (نهايات الشمال الأفريقى)

إن الأميرة التى احتمت بذراع الأمير الصغير تركته فى النهاية يغادر وهى لا تدرى أن المسافر أضناه طول السفر ، تركته للثلج فى قاعة الانتظار ، بينما مكثت هى فى حجرة دافئة برائحة الخشب الرطب والشاى بين رفوف التذاكر :

« وأنتِ هنا ، الصغيرةُ ،

يا أميرتى الجنوبية

أتنسين الأحبة هكذا ؟

هل تقبلين تعفُّن المنفى

لمن قَبِلَ الشهادةَ ، دونَ وجهِكِ ، يا مدينتى الجنوبية ؟ »

(نهايات الشمال الأفريقى)

ومن هنا فإن للون الأبيض الخاص بالأميرة دلالته فى التشكيل اللونى للقصيدة ؛ فهو هنا لون قابل للاستحواز والانقياد والامتلاك :

وأبيض قد كان ثوبك ، وجهك ...

وجه السماء

التى ينصع الماءُ

والملحُ

والورقُ الهشُّ فيها »

إن بياض وجه سمائه الأولى الذى تاق إليه فى منفاه ينصع فيه الملح والورق الهش . فى حين لا تنصع فيها خضرة الغصن والورق الغض التى طالما حلم الأخضر ابن يوسف أن تتحد بهما فتاته ، لكنها تنشغل بقيم أخرى :

فتاتى تشير إلى واجهاتِ المخازنِ ضاحكةً ...

كان يسخرُ منها ، مشيراً إلى الشجرِ المتطاولِ

فى مدخلِ المسبحِ البلدىِّ ... استدارا ،

فأسرعتُ خطوى وراءهما ... هاهما
يدخلان الحديقة : هل تُبصرينَ الغصونَ الصغيرة
هل تلمسين بها الخضرةَ البكرَ ؟ هل تسمعينَ
بها النبضَ مندفعًا ؟ قَرِّبى ذلكَ الغصن
منك ... اجعليه لِصْقَ ذراعيك ... كونى
له نُسْغَه ، وليكنْ فى ذراعِكِ منه
ارتسامُ الوريقات ... حريةُ الطفلِ حين
يُلامِسُ أهدابَه فى المرايا
وقبّل زنْدَ الفتاة .

(الأخضر بن يوسف ومشاغله)

لكنها لا تهب نفسها إلا لمن يرون فيها صورة أخرى :

« لم يروا منك يا وطنى غير أوراقهم ونساء المعارض

لذلك فإنه لا يبرئها من فعل القتل ، بل يشير إليها تحديداً بتهمة قتله فى قصيدة «أوراق من ملف المهدى بن بركة » :

« القتلُ يلبس خفَّ راقصةٍ تراودنى
ترى المدنَ الغربية قاعةٌ للرقصِ ضيقةٌ »

« ها أنت تقتربين منى

تلصقين بأضلعي كفا من الفولاذ مرهفة ...

رأيتُ دمي ينثُّ على ثيابكم ...

وهو يصبغ قاعةً للرقصِ الصغيرة »

لكن مأساته الحقيقية أنه لا يستطيع ولا يرغب ، رغم كل ذلك ، في أن يتنصل من اتحاده بها فيظل يعشقها حتى في الصورة الوحيدة التي تمنحه نفسها من خلالها : (الوطن - الجرح) :

توهّمتُ أنكِ زاويتي ، والمدارُ الذي يقفُ النجمُ فيه
توهّمتُ نخلَ السماوات ، نخلَ السماوات
حتى حسبتُك عاشقةً ،
فانتظرتُ النهارَ الذي يطلع النجمُ فيه
توهّمت
أوْهمت
لكن أرضية الوهم يغسلها ضابطٌ ملكيٌّ تلبّس عينيكِ

سيدة النهر !
هم يعشقون ، ولا يملكون
ولكنهم حينما تغرقين
يمدون كل الخيوط التي قطعتها احتراقاتهم .

(سيدة النهر ، ديوان الأخضر بن يوسف ومشاغله)

الهوامش

(١) راجع طرح بارت لهذه النظرية حول النص فى مقاله " نظرية النص " المذكوره سابقا ، ص ٩٣:٩٧ .

(٢) " أنت والحياة وأشياؤه " حوار مع الشاعر أجراه هاشم شفيق ، الكرامل ، ع٢٣ ، ١٩٨٧ ، ص ٧٥ .

(٣) محسن أطيمش ، دير الملاك ، ص ٣٧ ٤٧ - ٥٣ - ٧٥ ٢٠٧ : ٢٠٩ .

(٤) راجع : - صلاح فضل ، أساليب الشعرية ، ص ٤١٧ .

- يمنى العيد ، فى معرفة النص ، ص ١٤٠ : ١٤١ .

- محمد لطفى اليوسفى ، بنيه العربى المعاصر ، ص ٥٤ .

(٥) انظر دراسة فريال غزول بالإنجليزية : Ferial .JGhazoul : "The Poetics of the political poem" in : Arab studies ' Quarterly Vol . 8, no 2 (spring 1986) pp. 111 : 113 .

(٦) أنت والحياة وأشياؤه ، سبق ذكره ، ص ٧٦ .

(٧) أكدت أكثر من دراسة على تميز سعدى يوسف فى هذه الخاصية ، راجع على سبيل المثال :

- كمال أبو ديب ، الواحد المتعدد ، فصول ، صيف ١٩٩٦ .

- رضا بن حميد ، الخطاب الشعرى من اللغوى إلى التشكل البصرى ، المرجع السابق .

- فريال غزول ، قصائد أقل صمتًا ، فصول ، يوليو ١٩٨١ .

(٨) راجع فى أثر التداعى على بناء النص : نورثروب فراى ، تشريح النقد ، ص ٣٧٧ : ٣٨٣ .

(٩) نقلاً عن طراد الكبيسى فى تقديمه للأعمال الكاملة للشاعر ، ص ٣٢ .

(١٠) أنت والحياة وأشياؤها ، سبق ذكره ، ص ٧٥ .

(١١) محسن أطيمش ، السابق ، ص ٣٧ ٤٧ : ٥٣-٧٥ ٢٠٧ : ٢٠٩ .

(١٢) سعدى يوسف ، كل حانات العالم ، ص ٣ .

(١٣) راجع على سبيل المثال ، قصائد : (أوراق من ملف المهدى بن بركة ، العمل اليومى ، عبور الوادى الكبير)

(١٤) قصيدة " عن المدن الأخرى " الأعمال الكاملة ، مج١ ، ص ٣٤٤ .

« هـذا وصـفُ رجـلٍ
لحقته الغـربة ، فتمنَّى
أهلاً يأنس بهم ، ووطنًا
يأوى إليـه ، ونـديمًـا
يحلّ عُقد سِرِّهِ معـه ،
وكأسًا ينْتشى مِنها ،
وسكنًا يَتَـوادَعُ عنده » .

« الغريبُ مَنْ إن حضر كان غَائبًا ،
وإن غـابَ كان حـاضراً . الغريبُ
من إنْ رأيتَـه لم تعـرفْـه ، وإن لم
تَـرَهُ لم تسْتعرفْه » .

« هــذا غــريبٌ لــم
يتزحـزح عـن مسـقط
رأسه ، ولم يتزعـزع عن
مهـبِّ أنفاسـه . وأغربُ
الغرباء من صار غريبًا
فـى وطنـه ، وأبعــدُ
البُعـداء من كان بعيدًا
فـى محــلّ قُرْبــه »

« وقد قيـل : الغـريبُ مَنْ جفـاه
الحبيـبُ . وأنــا أقــولُ : بـل
الغـريبُ مَنْ واصله الحبيب ، بل
الغـريب من تغـافل عنـه الرقيب ،
بل الـغريب من حاباه الشّـريب
(النـديم) ، بـل الغـريب مـن
نُودى من قـريب ، بل الغـريب
من هو فى غـربته غـريب ، بل
الغـريب من ليس لـه نسـيب ، بل

(*) النصوص الواردة هنا من نص " الإشارات الإلهية " لأبى حيان التوحيدى .

الغريب من ليس له من الحق

نصيب » .

« يا رحمتا الغريب ! طال سفرُه من غير قدوم ، وطال بلاؤه من غير ذنب ، واشتد ضرره من غير تقصير ، وعظم عناؤه من غير جدوى »

« فأين أنت عن غريب قد طالت غربته فى وطنه ، وقَلّ حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه ؟! وأين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان ، ولا طاقة به على الاستيطان ؟! » .

الخاتمة

كان النفور من اللهاث وراء الدلالة السياسية ، أو الأيديولوچية عمومًا ، هاجسًا مسيطراً على الباحث منذ بدء التفكير فى موضوع هذه الدراسة . وكان هذا النفور نتاج قناعة نظرية وقرائية بأن هيمنة الانشغال بالبحث عن الأيديولوچيا فى نص ما يفقر الممارسة القرائية ؛ لأنه يجعلها تعمى ، أو تتعامى ، عن إمكانات دالة فى النص قد تكون أجدى نصيًا وقرائيًا بالانشغال بالبحث فيها . وكانت الصعوبة فى ذلك أن الهم السياسى ماثل بقوة فى النص الشعرى عند سعدى يوسف ، مما قد يجعل الدراسة مدفوعة للاستدراج إلى الخوض فى البحث فى أيديولوچيا النص ، أو حتى فى استقراء اللاوعى الأيديولوچى للنص – من أحد المنظورات المطروحة للغياب – أكثر من البحث فى الحرفية النصية لتشكيل النص شعريًا .

وكان نص سعدى يوسف الشعرى نفسه بمثابة المخرج من التورط فى ذلك . فالقصيدة عند سعدى يوسف ، بالرغم من هيمنة الهم السياسى عليها ، تمتلك رؤية شعرية بها من سمات التميز والتفرد والحرفية ما يجعل هذه السمات نفسها تنسحب بالتالى على طرحها

الشعرى لأيديولوچيتها (النصية فى المقام الأول) . كما أن إغفال أحد أهم مقومات الرؤية الشعرية عند الشاعر ، والذى يمارس فعاليته فى التشكيل الحرفى للنص ، قد يسم الممارسة القرائية بخيانة موضوعها نفسه (النص) . فكان الهم السياسى فى النص ، رغم محاولاتنا الدائبة فى الدوران بعيداً عنه ، يفرض نفسه على آليات بناء النص بقوة بكيفيات عدة .

وكان من إيجابيات الاحتراز من الانشغال المتهافت بالهم السياسى فى القصيدة، وإقصائه بشكل من الأشكال عن آليات قراءتنا للقصيدة ، أنه أتاح للإشكالية الأيديولوچية النصية أن تتجلى « نصيًا » فى تفردها التشكيلى ومغايرتها للطروحات المباشرة التى درجت كثير من الدراسات على قراءتها بها . ونطمح أن تكون هذه المغايرة قرينة المنظور القرائى المغاير الذى انطلقت منه هذه الدراسة فى تناولها للنص الشعرى لسعدى يوسف .

هل يكفى أن نطرح مفهوم الاغتراب كمقوم لرؤية شعرية تكمن وراء استراتيجية الغياب ؟ ستكون الإجابة بالنفى إذا نظرنا للاغتراب فى عموميته التى تنسحب على كل مبدع . ولكن ألا تسمح خصوصية كل تجربة إبداعية بأن يكون لكل مبدع اغترابه الموسوم بتفرد تجربته ورؤيته الإبداعية ؟

لقد عانى الشاعر الغربة والنفى مبكراً ، ولا يزال ، بيد أن الغياب كاستراتيجية نصية لم يظهر فى قصائده فى قصائد المنفى (حال الغربة

) بقدر ما ظهر بجلاء ونضج فنى فى نصوصه الشعرية بدءاً من قصائد الوطن (حال الاغتراب) ومعاناته الصراعية مع الإقامة فيه . وكانت هذه هى المرحلة الأولى لتشكل الغياب كتكنيك شعرى لديه وصيغة للمسكوت عنه فى إشكالية العلاقة بالوطن قبل أن يصرح بالإشكالية جليًا بدءاً من « قصائد أقل صمتًا » وهو عنوان دال بذاته . (راجع قصائد : السياج لقلق نيسان - الجنة قصيدة تركيبية - تركة مناظر متفرقة . على سبيل المثال لا الحصر) .

ثم امتد الغياب بعد ذلك كاستراتيجية نصية دالة على كونه مقومًا أصيلاً من مقومات الرؤية عند الشاعر فى علاقته بذاته قبل علاقته بالمكان / الوطن ، بما تمثله هذه الذات من تفرد وامتياز واختصاص بمعرفة لا يتيحها سوى الاغتراب نفسه الذى كان حالاً للمعاناة . فتكون استراتيجية الغياب بهذه الصيغة فى المرحلة التالية بمثابة انتقال بالاغتراب من حال المعاناة فى الوطن - الضرورة ، بما فيه من قهر ونفى وطرد ، إلى استيطان الكتابة الشعرية التى يستثمر فيها الامتيازات الإيجابية التى يتيحها الاغتراب من تفرد واختصاص فى الرؤية لا يلقاهما إلا من مكث فى حال الاغتراب مكوث الشاعر .

فتكون امتيازات اغترابه نفسها هذه مقومات استيطانه الكتابة الشعرية الذى يحقق به ، ومن خلال استراتيجية الغياب بخاصة ، خصوصية ذاته واختصاصه برؤية متفردة يعى تفردها ويضن بها على من لا يجهد جهده الشعرى ولا يعانى معاناة اغترابه .

لذلك فإن جزءاً من استراتيجية الغياب عنده أن يدخل مع قارئه فى ممارسة لعبة المعرفة والوعى ، شرط أن يكون الخداع بعض آلياتها . فإذا كانت « الاستراتيجية » تدل ، فيما تدل ، على دلالات : التدبير والتخطيط والحيل والبراعة فى الخداع ، فإن ثمة امتيازاً وتفرداً ومتعة كذلك تتحقق لهذه الذات التى تمارس لعبة الخداع ، رغم اغترابها بسبب ذلك نفسه . فهى فى امتلاكها لوعيها المتفرد ويقينها الذاتى الذى يفتقر إليه الآخرون ، قد تكتسب تميزاً لكنها تتسم ، فى الوقت نفسه ، بالوحدة واللاتواصل .

لذلك ليس من الغريب أن تكون أبرز أقنعة سعدى يوسف الشعرية :

● القنفذ الذى يستمتع بلعبة الخداع ويمضى مسروراً بأن الأرض فيها هذه الفتنة . فهو يتميز بتفرد فى إدراك للعالم وله شخصيًا لا يدركه الآخرون فى العالم ولا فيه ، ويتعالى به على وحدته وتهميشه (هل أقول وغيابه) منكمشًا فى قارته القديمة .

● العراف الأعمى الذى لا يملك سوى إيمانه بيقين ذاتى ينكره عليه الآخرون ، وينكرونه كذلك ، فى مكمنه ، « غافلاً .. نافلاً .. لا يرانى أحد » .

● هل أقول إبليس ، المطرود من الجنة مصحوبًا بلعنة أبدية . فى عدم استسلامه ورضوخه ، مدفوعًا بإيمانه بإخلاصه وتوحيده للّه ، مستكملاً صراعًا يمارس فيه إغواءً لينتصر فيه لذاته فى مواجهة ذوات غُلِّبت عليه .

● وأخيراً الخضر (الأخضر بن يوسف) الذى يمتاز على موسى لاختصاصه بالحقيقة الباطنة (العلم اللدنى) وامتلاكه رؤية أكثر عمقًا من الإدراك الظاهرى عند موسى ، فيضن على موسى بمصاحبته ، أو بالأحرى بتبعيته ، لافتقار الأخير لشروط التواصل معه : « إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبراً » . ويؤكد موسى افتقاره بالفعل لشروط التواصل ، لأنه لا يدركها ، فيصر على مصاحبته فيصل إلى النتيجة الحتمية : « هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وبَيْنِكَ » .

دواوين سعدى يوسف

الأعمال الشعرية الكاملة - دار العودة - بيروت عام ١٩٨٣م :

- القرصان عام ١٩٥٢م .
- أغنيات ليست للآخرين عام ١٩٥٥م .
- ٥١ قصيدة عام ١٩٥٩م .
- النجم والرماد عام ١٩٦٠م .
- قصائد مرئية عام ١٩٦٥م .
- بعيداً عن السماء الأولى عام ١٩٧٠م .
- نهايات الشمال الأفريقى عام ١٩٧٢م .
- الأخضر بن يوسف ومشاغله عام ١٩٧٢م .
- تحت جدارية فائق حسن عام ١٩٧٤م .
- الليالى كلها عام ١٩٧٦م .
- الساعة الأخيرة عام ١٩٧٧م .
- قصائد أقل صمتًا عام ١٩٧٩م .
- من يعرف الوردة ؟ عام ١٩٨١م .
- يوميات الجنوب ، يوميات الجنون عام ١٩٨١م .

- مريم تأتي (قصائد بيروت ١٩٨٢م) عام ١٩٨٣م .
- خذ وردة الثلج ، خذ القيروانية عام ١٩٨٧م .

أربع حركات ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٩٦م

ويشتمل على الدواوين :

- محاولات عام ١٩٩٠م .
- قصائد باريس عام ١٩٩٢م .
- جنة المنسيات عام ١٩٩٣م .
- الوحيد يستيقظ عام ١٩٩٣م .

كل حانات العالم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ١٩٩٤م .

إيروتيكا - دار المدى - بيروت عام ١٩٩٥م .

قصائد ساذجة - دار المدى - بيروت عام ١٩٩٦م .

الفهرس

تصدير ٩

تقديم ١١

مدخل نظرى ١٩

١ - استراتيجية الغياب ٢١

٢ - استراتيجية القراءة (التأويل) ٦١

الفصل الأول : دلالة الغياب فى النسق اللغوى ٨٥

الفصل الثانى : تشكلات الصورة الشعرية وتشكيل بنية الغياب ١٢٣

الفصل الثالث : الإيقاع وانتهاك البنية الإيقاعية ١٧٥

الفصل الرابع : التناص واستحضار الغائب ٢٢١

الفصل الخامس : من البناء إلى النص ٢٧٣

الخاتمة ٣٠٥

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٨٢٤٣ / ٢٠٠٥